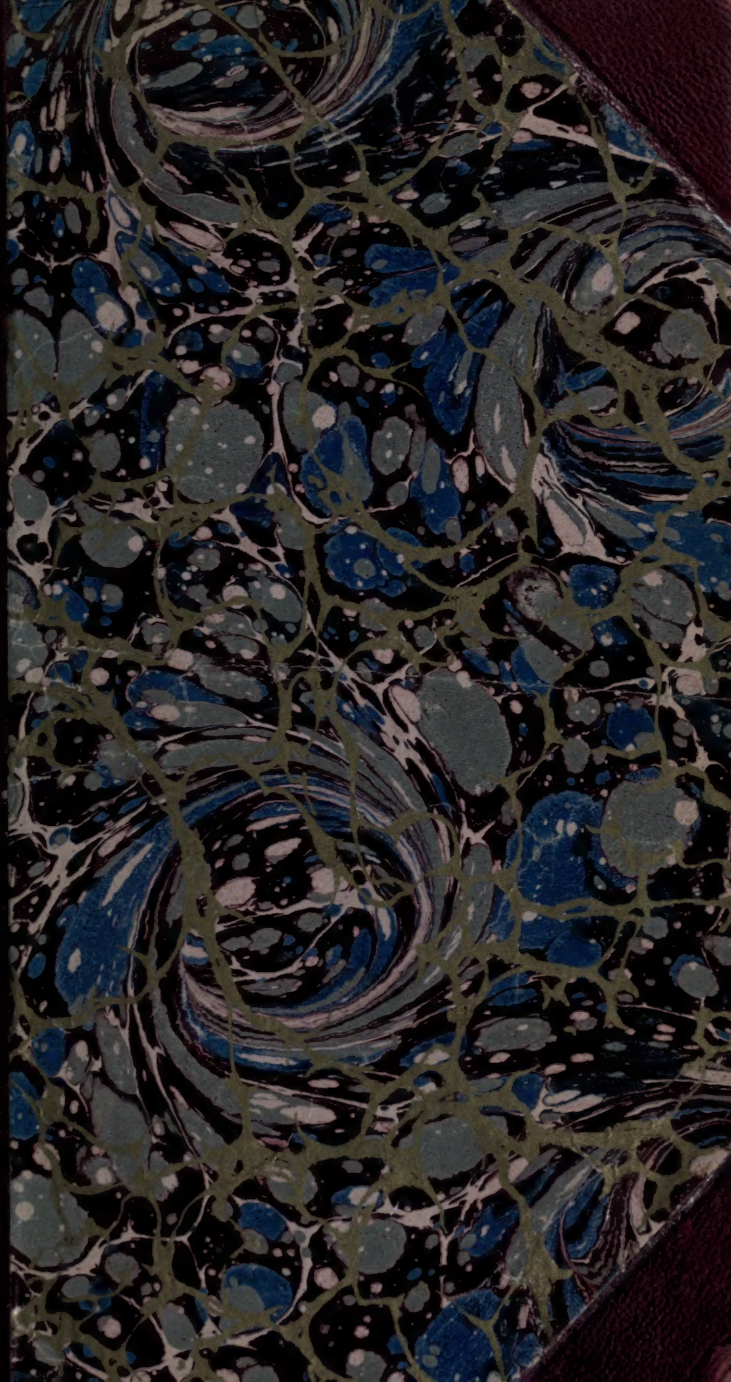


.1
C9213s

G. A. CESAREO

Giovanni Alfredo

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

SAGGIO
SU L'ARTE CREATRICE

SECONDA EDIZIONE RIVEDUTA E AUMENTATA

171382
17.V.22

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

L'EDITORE ADEMPIUTI I DOVERI
ESERCITERÀ I DIRITTI SANCITI DALLE LEGGI

PREFAZIONE

Fra le molte incertezze spirituali in cui si dibatte la coscienza contemporanea, una delle più umilianti ed acerbe è senza dubbio quella del gusto, vale a dire del senso estetico. I giovani, segnatamente, armati di ogni entusiasmo, assetati di quella gioia suprema ch'è la luce della bellezza, protesi con tutta l'anima a spiarne l'apparizione, non osan quasi confessare a se stessi il senso di mortificazione e d'angoscia che li sconvolge allorquando, compiuti i loro studi e affacciatisi alla soglia della vita sociale, s'accorgono di non possedere il sentimento dell'arte. Hanno imparato che la Divina Commedia *è una maraviglia, e non riescono a leggerne più d'un canto senza sbadigliare; che le tragedie dell'Alfieri son de' capolavori, e non le gustano; in vece divorano le poesie di Lorenzo Stecchetti o i romanzi di Luciano Zúccoli, ma senza osar d'affermare, neanco a sè stessi, che quegli sia un più grande poeta che il Petrarca e questi un più grande narratore che Alessandro Manzoni. Entrano in un museo, e tutti i quadri si rassomigliano, tutti sembrano avere lo stesso valore o, forse, nessun valore. Vanno a sentir della musica*

orchestrale, e fa loro l'effetto d'un fracasso ambizioso: tirano un gran sospiro uscendo di lì, se un organetto attacca il Sogno d'un valzer. *Alla fine, dopo sforzi disperati ed inutili, rinunziano a intendere, o carezzano il segreto sospetto che quello della bellezza sia un partito preso, un arbitrio, una menzogna di gente che vuol parere da più degli altri, in somma una ciarlataneria. E se dunque avranno da esercitar nella vita altri mestieri che quello dell'insegnamento o della letteratura, consacreranno le ore libere a coltivarsi lo spirito con le* Avventure di Arsenio Lupin *più tosto che con l'*Orlando *dell'Ariosto o* I Malavoglia *del Verga, al cinematografo più tosto che al Museo Borghese o alla Galleria d'arte moderna. Se dovranno muoversi in una società, ove sia d'obbligo la coltura elegante, simuleranno stupore, esaltazione, diletto per tutte quelle forme d'arte che sono di moda, e per quelle esclusivamente, come avranno veduto fare agli altri e come imparano ogni mattina dal reputato giornale quotidiano che leggono a letto. E se poi son costretti a fare più o meno della letteratura...*

Ma qui, proprio qui, mettiamo il dito su la piaga. Giacchè la ragione dell'attuale oscuramento del senso estetico in ogni classe sociale va principalmente ricercata nei metodi d'insegnamento della letteratura e dell'arte. E la colpa non è di nessuno, nè degl'insegnanti di letteratura, nè de' critici che ne ragionano in libri, in riviste, in fogli quotidiani. È una tradizione cominciata in Italia or son cinquant'anni e che, non ostante alcuni tenaci e inascoltati oppositori, dura tuttavia. A' be' tempi de' nostri nonni, il professore d'eloquenza,

come dicevano, in un' Università, leggeva i grandi scrittori, ne faceva mandar de' brani a memoria, s'ingegnava di spiegarne e comunicarne le bellezze, di sceverare ciò che è arte da ciò che non è, in somma di destare, sviluppare, affinare il gusto de' suoi discepoli; i quali non soltanto riuscivano a penetrare nella fantasia di que' poeti, ma s'abituavano a distinguere sicuramente la maggiore o minor forza e verità dello stile pur nello stesso poeta; a fiutar quasi l'ispirazione schietta, originale, vivente; a cogliere in sè, anche quando non sapevano analizzarla, la scossa armoniosa del bello.

Oggi in vece un professore d'Università è capace, durante tre anni, d'esporre a' suoi giovani la biografia documentata di tutti i poeti delle origini, soffermandosi un mese su la questione: se Guido delle Colonne fu o no da Messina; un altro su quella dell'autore del Contrasto, *se si chiamò Cielo o Ciullo, dal Camo o Dalcamo o D'Alcamo, e se fu napoletano o siciliano, e così via seguitando. Un insegnante di letteratura greca, vale a dire della più stupenda letteratura che sia mai stata, impiegherà i suoi tre anni di corso a enumerare, comparare, valutare, i codici delle tragedie d'Euripide, se non pure delle allegorie di Giovanni Tzetze, e a ricavarne le principali varianti, di cui dopo si pascerà l' ardor filologico degli studenti. I quali, dunque, in quei tre anni, non avranno mai udito una sillaba nè su la grazia fresca e pensosa de' poeti dello stil nuovo e di Dante giovine, nè su gli appassionati conflitti del cuore umano, quali son resi in espressioni di verità inimitabile dal terzo tragèdo dell' antica*

Grecia. E non avranno mai sentito annunziare un giudizio d' arte; anzi, tutto l' insegnamento sarà stato in odio dell'arte. La metrica fu studiata per sè, astrattamente, come qualcosa di diverso e d'appiccicato all'opera d'arte; la favola d'una tragedia, d'un poema, d'un romanzo fu lodata come più « importante » (rispetto a che cosa?), senza alcun riguardo al valore della forma ideale; qua furon segnate le inesattezze storiche, là le violazioni alla legge morale, più oltre le contraddizioni logiche, di guisa che i giovani s'avvezzino a considerare l'opera d'arte alla stessa guisa d'un documento o d'un'esercitazione rettorica, e ignorino o trascurino affatto ciò che n'è l'essenza propria e il perenne splendore, la creazione della nuova realtà palpitante ed intera, la rivelazione dell'individuale perfetto, la forma.

Dopo ciò tutto, non può far meraviglia che la società còlta de' giorni nostri, uscita quasi tutta da scuole sì fattamente ordinate, non sappia raccapezzarsi davanti i fatti di bellezza, e s'agiti in un'anarchia critica, ch'ella chiama indipendenza di spirito, ma che veramente è povertà della fantasia e imperizia del gusto. Di qui il cieco e immotivato contrasto d'opinioni sur uno stesso poeta, sur una stessa opera d'arte, sur uno stesso periodo letterario, onde il Tasso e il Monti, il Giusti e il Guerrazzi, a chi sembrano insigni poeti, a chi mediocri; e il Rapisardi e il Graf, ammirati in una regione, sono dispregiati in un' altra; e ad alcuni parve poeta il Pascoli delle Myricae, *ad altri quello de'* Poemi conviviali; *e il* Consalvo *del Leopardi o il* Canto d'Igea *di Giovanni Prati non si sa se sian frutti*

sugosi o bozzacchi. Forse nessuno di codesti giudizi è sincero, e chi l'esprime non sa bene egli stesso che cosa pensi di quelle composizioni; gli manca la coscienza estetica, e butta giù una condanna di disvalore (non mai la rivelazione d'un valore ignoto o malnoto) sia per dare a intendere che capisce più degli altri, sia per inclinazione o avversione alla materia (che non conta nulla) di questa o quell'opera, sia per i suoi personali rapporti col poeta, sia per motivi anche meno confessabili, sia, alla fine, per sentimento sincero: la sincerità del cafone, il quale, non avendo mai visto un biplano, sorride con dubitante malizia al racconto sbalorditivo che gliene fa il paesano venuto di fuori. In tal guisa oggi la celebrità d' un letterato dipende dalla copia della sua produzione, ond'egli costringa i giornali a occuparsi di lui; dal numero degli amici ch'egli abbia ne' maggiori periodici; dalla materia dell'opera sua più o meno eccitatrice de' peggiori istinti della moltitudine; in somma da circostanze esteriori, le quali non hanno che vedere col valore intimo e eterno della creazione. Nè mai più che oggi fu vera quella malinconica sentenza del Leopardi: « io reputo che la fama degli scrittori ottimi soglia essere effetto del caso più che dei meriti loro ».

Il principale rimedio a tale condizione di cose è, secondo me, la riforma fondamentale dell'insegnamento di letteratura in tutte le scuole, ma sopra tutto all'Università, dove i giovani entrano già maturi di spirito, forniti la più parte di sufficiente coltura, l'anima aperta naturalmente a ricevere in sè e rinnovellare la chiara apparizione della bellezza. Io non nego l'utilità della

filologia, dell'esegesi, dell'ermeneutica; ma anche facendo ciò, l'insegnante ha da aver sempre l'occhio a quello che dovrebbe essere il fine supremo della sua operosità: interpretare e comunicare la bellezza della opera d'arte; esporre, cioè, veramente la storia della letteratura, che è storia della bellezza conseguìta con l'arte della parola, e a cui la biografia, la bibliografia e il commento non sono che necessaria preparazione. L'analisi estetica d'un'opera d'arte, grande o meschina che sia, dà luogo per forza alla trattazione di tutti i problemi sul bello: i rapporti tra il contenuto e la forma, tra la verità o la moralità e la bellezza, tra la forma e l'espressione o le espressioni; e poi la differenza tra invenzione, immaginazione e fantasia, tra prosa e poesia, tra un'arte e l'altra e i loro limiti comunicativi; e poi in che veramente consista quella sintesi in sè, ch'è la forma o bellezza, e in che differisca da' suoi elementi sensibili, sentimentali, intellettuali, che s'annullano in lei, e così via seguitando. In un tale esercizio assiduo e severo di ciascuna settimana, i giovani sgombreranno da prima l'animo loro di molti pregiudizi accumulàtivi dalla tradizione fallace e dalla esperienza comune, impareranno a leggere, a amare, a ammirare, con illuminata coscienza, i veri poeti, e a sentire e scoprire il vano, il rettorico, il superficiale, il prosaico, il voluto, il generale, il distratto de' falsi; acquisteranno il gusto, vale a dire la coscienza estetica, la quale, non soltanto li renderà giudici equi ed esperti de' nuovi valori, ma procurerà loro, in luogo d'una vacua simulazione del godimento, il godimento pieno e sincero della bellezza, la massima gioia che

possa dilatar mai il cuore d'un uomo, la divina esaltazione di trovarsi per un istante a rivivere la vita superiore e infinita che fu vissuta dall'alta fronte dominatrice del genio.

Per codesti giovani, per codesta « cavalleria dell'avvenire », come la chiamò Arrigo Heine, io ho meditato e composto il libro che vede ora la luce.

G. A. C.

PARTE PRIMA

LA FUNZIONE DELL'ARTE

I.

La definizione dell'arte.

Chi voglia ragionar d'arte, ha bisogno innanzi tutto di sapere che cosa sia arte, ha dunque da costruirsi una *definizione* dell'arte. La quale s'è cercato finora d'ottenere per due vie, o col metodo empirico o col metodo aprioristico. Con l'aiuto del primo, poichè fra gli svariati prodotti dell' umana attività ce n'è stato sempre un certo numero, dipinti, statue, poesie, musiche, opere architettoniche, a cui, per alcuni caratteri di reciproca affinità, s'è dato e si séguita a dare il nome generico di *arte*, basterà rilevare per l'appunto in che cosa codesta classe di prodotti spirituali si distingua da altre classi, i prodotti dell'attività logica o quelli dell'attività pratica, per dare una definizione più o meno rigorosa dell'arte.

Ma qui è stato opposto che per poter aggregare a una classe, quella dell'arte, certi prodotti, bisogna già dunque averli riconosciuti per arte; bisogna, vale a dire, avere già in mente la definizione dell'arte: altrimenti si corre il rischio di gabellare per arte anche prodotti di differente natura. È stato opposto che non basta nè pure la tradizione o il consenso de' molti a

illuminarci su l'essenza estetica di que' tali fatti, perchè l'una e l'altro possono essere caduti in errore. Talvolta, anche durante più secoli, fu scambiato il valore estetico col valore pratico o religioso o intellettuale: talvolta fu magnificato da tutti un poema o un romanzo, il quale a noi oggi pare tutt'altro che arte: da che lato sta la ragione?

Riconoscono tutti ch'è arte la pittura, la scultura, la musica, la poesia, l'architettura; ma è arte il ballo, la pantomina, la cavallerizza, la cinematografia? È arte quella dell'ebanista? o del sarto? È lecito dubitarne. Si chiamano tutte così, per intendersi; ma con un po' di riflessione, si capisce che l'attività della modista, la quale fabbrica un cappellino per signora, non può essere della stessa natura che quella di Saffo o di Giorgio Sand; che un volteggiatore di circo equestre non obbedisce alla stessa legge spirituale che Alessandro Manzoni o Giacomo Leopardi. L'uso linguistico è incerto, approssimativo, mutabile: di carattere intuitivo e pratico, si risente così dell'impressione individuale, come del sentimento sociale. Il popolano che avverte una somiglianza di stato d'animo fra il piacere ch'egli ha d'un amico fedele e quello del vino, dirà che il vino è « buono » o « sincero »; un acrobata che vuol darsi delle arie superiori alla sua professione si farà chiamare, e sarà chiamato, « artista »; una persona di garbo si rivolgerà al facchino della stazione con l'epiteto di « galantuomo »; e di Garibaldi si dirà che fu un uomo « vero », e d'una laparotomia riuscita ch'è una « bella » operazione. In somma l'uso lingui-

stico, a furia di metafore improvvise e caduche, confonde tutti i valori spirituali, perchè non bada che al pratico; ed è un'impresa la men filosofica quella di volere costruire una definizione, ch'è distinzione assoluta, su gli arbitrii, le sostituzioni, la variabilità, l'improvviso e il tumultuario dell'uso linguistico. Una definizione dell'arte non si può ricavare dall'espressione esteriore e comunicativa, sempre più o meno rivolta a fini pratici, ma dall'espressione interiore, ch'è soltanto teoretica, dall'introspezione e dall'autocoscienza.

Col metodo aprioristico la definizione dell'arte non può essere data se non dal giudizio *a priori*, dal concetto puro, dall'essenza delle cose ch'è già nello spirito. In questo giudizio *a priori* noi ritroveremo la ragione dell'arte, avanti a ogni esperienza: e i fatti d'arte riscontreremo al lume di quel giudizio. Con tal metodo è stato scoperto che l'arte è *rappresentazione del possibile o del verisimile, perfezione della cognizione sensitiva, veste sensibile d'un concetto, visione più diretta della realtà, intuizione pura, apparenza sensibile dell' idea*; e chi più n' ha, più ne metta. Or tutte codeste proposizioni, sotto apparenza di giudizi *a priori*, non son che vedute arbitrarie, e si riducono spesso a mere tautologie: in fatti, prescindendo dalla esperienza, non si può dire che arte è questo o quell'attributo. Un giudizio *a priori* dell'arte sarebbe una ipotesi plausibile solo se tutte le esperienze ne confermassero la verità; altrimenti la definizione condotta con un tal metodo si riduce a un'illusione verbale e la nostra conoscenza reale non è proceduta d'un passo.

La parola *arte* designa certamente cose concrete, anzi ciò che v'ha di più concreto nel mondo. Nè con ciò intendo alludere alle tele, a' marmi, alle parole o agli stromenti, che sono il mezzo sensibile e comunicativo dell'arte: anche ciò ch'è la vera arte, la forma interiore, il fantasma che dalla mente dell' artista si realizza nel segno fisico, è una cosa concreta. Ora una cosa concreta non si può definire con un concetto astratto, il quale a sua volta ha bisogno d'essere definito. Ed è, per esempio, affatto inutile l'affermare che l'arte è l'intuizione pura, se alla domanda: Che cos'è l'intuizione pura? ci si risponde ch'è per l'appunto il momento dell' arte. Per ottenere l' intuizione pura, il Kant liberava la rappresentazione d'un corpo dai dati della sensazione, come la impenetrabilità, la durezza, il colore e così via; da quelli dell'intelletto, come la sostanza, la forma, la divisibilità e così via; e gli rimaneva l'estensione, vale a dire l'*intuizione pura* della spazialità. E logicamente non si può giungere a un risultato diverso. Ma è una definizione la spazialità? ed è arte? Il più recente tra i filosofi che definirono l'arte come intuizione pura, fece un mirabile sforzo di dottrina e d'ingegno per dare un contenuto plausibile a codesta espressione; ma non vi riuscì. E n'ebbe coscienza egli stesso, quando poi venne ad ammettere che l'intuizione pura è rappresentazione di passionalità, cioè di volontà pratica, cioè di mutazione di cose. Or un'intuizione pura, che abbia coscienza del soggetto e delle cose, e rappresenti la volontà di mutarle, di quali elementi è mai *pura*?

Noi batteremo un'altra via, la sola che ci possa condurre alla verità. Ci sta davanti l'oceano voraginoso de' fatti: scrutiamoli. Noteremo che il nostro spirito ha la coscienza delle cose e di sè, e le stesse cose e se stesso cerca sempre di percepire con verità: questo sarà un primo stato di coscienza. Noteremo poi che il nostro spirito da certe cose ripugna, a certe altre aspira: questo sarà un secondo stato di coscienza. Noteremo in fine che il nostro spirito chiude gli occhi, per così dire, e si foggia rappresentazioni non più obbedienti alla legge delle cose, ma sciolte da quella; non più dipendenti, ma libere, che sa bene di non poter ritrovare in natura, perchè egli stesso le crea; e questo sarà un terzo stato di coscienza affatto distinto dagli altri. L'esperienza avverte lo spirito che egli altro non fa, nè può fare.

Or sostando al primo momento, l'uomo potrà coordinare le cose secondo rapporti d'esistenzialità, di successione, di simultaneità, di somiglianza, di differenza, o ricercar la natura, le leggi, la finalità del suo stesso spirito; e allora scriverà libri di scienza, di storia, di filosofia. Passando al secondo, vorrà appropriarsi la realtà che gli piace o distrugger quella che gli rincresce, e farà case, armi, nozze, tribunali, guerre e paci. Passando al terzo, creerà forme nuove che la natura non vide e non vedrà mai, statue, dipinti, poemi, sinfonie. E chiamerà conoscitiva e teoretica la prima attività del suo spirito: volontaria e pratica la seconda; creatrice e estetica la terza. E ritroverà in sè, nel suo spirito, le tre funzioni fondamentali, intelletto, volontà

e fantasia, e i tre valori supremi, verità, bontà e bellezza. Nella sua spontanea attività, lo spirito è però sempre uno ed intero, le tre funzioni ad un tempo, benchè variamente potenziate; ma la coscienza riflessa può distinguere, e in fatti distingue, in quell'unità, ciascuna di quelle funzioni, e la fa oggetto della propria indagine.

Così la nostra definizione non si risolve nè in una contraddizione, come quella ottenuta col metodo empirico, nè in una ripetizione, come quella ottenuta col metodo aprioristico. Onde il Kant avvertì bene che la definizione dell'arte non può esser mai logica, e che solo il nostro senso interno è la pietra di paragone atta a provare la legittimità d'una legge dell'arte (1). Affermando che l'arte è *creazione*, noi intendiamo dire che tutti i fatti, i quali risvegliano in noi quella coscienza particolare che dimandammo della creazione, son fatti d'arte, e quelli soli son arte. Il rapporto non è dunque fra due astrazioni, ma fra rappresentazione e rappresentazione: la coscienza della creazione ci rivela immediatamente la presenza dell'opera d'arte. In somma, non si può dare opera d'arte che non le corrisponda nel nostro spirito la coscienza della creazione; non possiamo ottenere quella coscienza se non a punto quando in noi o fuori di noi apparisce l'opera d'arte: questa è la legge affermata dalla nostra definizione.

(1) *Krit. d. rein. Vernunft,* Transcend. Aesth. I.

II.

La coscienza della creazione.

Ma, dirà qualcuno, che cosa è la *coscienza della creazione*? Come si fa a dimostrarla? Come si fa ad accertarne l'esistenza? Come si fa a definirla?

Chi formulasse tali domande, non intenderebbe certo negare l'esistenza dell'arte; ma intenderebbe significare soltanto che non esiste la coscienza della creazione, perchè non esiste la creazione. Per lui dunque l'attività dello spirito sarebbe soltanto teoretica o pratica, giacchè altre non se ne conoscono: l'uomo avrebbe intelletto e volontà; e la fantasia, ciò che noi chiamiamo la facoltà creatrice, andrebbe riportata ad una di quelle categorie.

Per affermar dunque che l'arte è fantasia, una qualità dello spirito differente dalle altre due, basterà dimostrare che non è nè l'una nè l'altra.

Ciò a punto faremo in questa prima parte del nostro studio, cercando di rilevare:

1° che l'arte è *libertà*, vale a dire indipendenza così dal principio della conoscenza, ch'è conformità del pensiero con la cosa, coscienza esistenziale; come da quello della volontà pratica, ch'è desiderio o azione diretti a mutare le cose, coscienza passionale;

2° che l'arte in sè non è *volontà pratica*, ma un'altra sorta di volontà, che dico *estetica*; in quanto non si protende a mutare le cose fuori delo spirito, ma a mutarle, cioè trasformarle e crearle, dentro lo spirito,

senza passionalità, ma in rapita euritmia. Il suo fine non è dunque l'utile o il bene; ma solo il bello ideale, la forma, il piacere della sintesi in sè: non è mossa da sentimenti e passioni reali, il carattere: ma da creazioni ideali di sentimenti, il caratteristico;

3° che l'arte ha la coerenza assoluta, necessaria, immutabile, eterna, la quale non appartiene nè alla conoscenza fenomenica, nè alla volontà pratica, che per loro natura sono inconseguenti, frammentarie e caduche.

Ma ciò che sopra tutto afferma l'esistenza d'una attività a fatto diversa dalla teoretica e dalla pratica, è lo stato d'animo da cui quella è accompagnata, il quale non assomiglia nè allo stato d'animo che accompagna la conoscenza, nè a quello che accompagna l'attività pratica. La corrispondenza fra quello stato di animo e la creazione è costante; lo stato d'animo è quello, soltanto se c'è la coscienza della creazione; è una necessità innata e irriducibile dello spirito, e quindi il giudizio su l'arte è universale. La fantasia afferma se stessa nella coscienza della creazione, e questa coscienza è in tutti gli uomini, come l'idea del vero e il sentimento del bene: si può negarla a parole; ma chi la ricerca in sè con animo spregiudicato, finirà con lo scoprirla.

C'è invece un'altra concezione che, con più raffinata malizia, propone un dubbio contro l'indipendenza dell'arte. E il dubbio è questo: se l'arte non è conoscenza, non può la conoscenza essere arte? La conoscenza stessa non è creazione? Si può egli ammettere che ci sian veramente delle cose, le quali il nostro pen-

siero riflette meccanicamente come uno specchio? Esisterebbe dunque nell'universo un dualismo tra quella verità sconosciuta che sono le cose e quella verità irrecusabile ch'è il nostro spirito? E possono ammettersi due verità? E se la verità è una, quella dello spirito, non bisogna affermare che lo spirito *crea* le cose?

Questo è per l'appunto il problema fondamentale della conoscenza, che ha sempre affaticato i filosofi e di cui sono state proposte le più varie soluzioni. E non è certo agevole, segnatamente a chi non faccia professione di tali studii, non che trovare una soluzione nuova, nè meno risolversi lì su due piedi per una di quelle già proposte da altri. Se non che, osservando le cose, quali ci si presentano alla coscienza, vale a dire in forma di sensazioni, rappresentazioni ed idee, noi non ci accorgiamo di creare, perchè non abbiamo avuto la volontà di creare, nè siamo liberi di creare; noi sentiamo che qualcosa è fuori di noi, e s'impone al nostro spirito conoscitivo, il quale è quindi limitato continuamente dalla presenza di ciò che si chiama natura, continuamente sottoposto alla necessità del rapporto fra esso e l'oggetto. Se questa è un'illusione, nessuno ancòra ha saputo spiegare come si formi: certo è che, per la coscienza, esiste una realtà, qualunque essa sia, indipendente dall'atto conoscitivo e meta di questo.

Dunque se le cose *sono*, e se lo spirito *è*, bisogna concludere che le cose non sono lo spirito. Ma se le cose sono l'oggetto dell'attività dello spirito, bisogna concludere che lo spirito sia luce delle cose, la perfezione di queste, natura cosciente di sè. Non si tratta

dunque di due verità opposte; ma d'una verità che si compie nell'autocoscienza: nè il pensiero è meccanismo, come per i positivisti, nè il pensiero crea la natura, come per i seguaci dell'idealismo assoluto: il pensiero, già implicito nella natura, diventa esplicito a sè nello spirito: coscienza di sè come natura (conoscenza empirica), coscienza di sè come pensiero (conoscenza logica).

Ora in nessuno di codesti processi esiste la creazione, nè quindi la coscienza della creazione. Sia che lo spirito si protenda ad acquistare coscienza delle cose, sia che si ritragga a acquistare coscienza di sè, egli giudica le cose e sè come esistenti, sia pure nello stesso momento in cui le conosce (ma senza averle volute); e il suo solo scopo è conoscerle, vale a dire accertarne la verità.

E appunto perchè ammette una realtà esteriore, sia pur quella di cui egli stesso è, per così dire, la luce, lo spirito può concepire la verità. Se così non fosse, tutto ciò che è attualmente pensato sarebbe, come acutamente sostiene, dal suo punto di vista alcun moderno filosofo, la verità, concordanza del pensiero con se medesimo. E se la conoscenza fosse creazione, l'arte per se stessa non esisterebbe, perchè sarebbe nient'altro che la conoscenza.

Al tempo stesso che lo spirito apprende, egli vuole: la distinzione fra attività teoretica e attività pratica si può fare e si fa per astrazione: nella concreta operosità dello spirito, l'una non è separata dall'altra. Dinanzi a ciascuna rappresentazione di cose, noi sentiamo necessariamente o inclinazione o ripulsione o indifferenza,

che sono tutti stati di sentimento e quindi espressioni di volontà, sia pure di volontà neutra. Amare una cosa è al tempo stesso volontà di conservarla; odiare una cosa è volontà di distruggerla; indifferenza di una cosa è volontà di non occuparsene. La volontà si protende dunque a mutare le cose e quindi in certa guisa a correggerle, a rifarle, a crearle. Appunto per codesto fu sentenziato da molti che l'arte è un prodotto della volontà. Ma qui pure si vuol fare appello alla nostra coscienza. Nessuno di noi che, avendo sete, voglia bere e domandi un bicchier d'acqua, o essendo offeso dalla luce, voglia la penombra e vada a chiudere le persiane, ha coscienza di creare. Ciò accade perchè la volontà pratica non può sottrarsi al suo limite, ch'è la conoscenza del particolare: può mutare i rapporti delle cose, non le cose stesse: anche il mutamento ch'egli apporterà è anticipato dalla mente come oggetto della conoscenza futura: accaduto il mutamento, di fatti, le cose son, come prima, oggetti naturali, fenomeni, fatti conoscitivi; la loro qualità è esattamente la stessa. Non c'è creazione, perchè creazione non può dirsi una trasformazione di materia o di quantità, di spazio o di tempo, che sono condizioni soggettive della sensazione e del sentimento: creazione dev'essere creazione d'una qualità nuova, vale a dire d'una nuova realtà.

Se non che, qui alcuno potrebbe opporre che, formando una statua, stendendo de' colori per un quadro, coprendo di linee scritte uno o più fogli, non si fa altro che trasformare per l'appunto a quella guisa il marmo, la tela e la carta. Ma carta, tela, marmo e altre simili

materie, sono i mezzi pratici di comunicare altrui l'opera d'arte, non già l'opera d'arte nella sua essenza, la quale viveva nella fantasia del creatore, anche prima che questi volesse estrinsecarla, cioè tradurla dalla pura attività della fantasia in un segno fisico. Lo spirito crea l'opera sua in un'espressione interiore infinita e totale, dove ogni elemento, anche il suono, il colore, la parola, la linea, tutto è creazione; quando poi vuole comunicarla, s'aiuta del segno fisico; ma allora al lavoro della creazione viene in soccorso la tecnica, ch'è volontà dell'espressione esteriore o comunicativa.

Certo, nessuno nega che l'attività della fantasia è accompagnata dalla volontà; ma, come vedremo più oltre, è volontà di creare una nuova realtà, prima ancora che di mutare co' mezzi fisici la realtà conosciuta; è volontà disinteressata, non interessata, fantastica, non pratica. La volontà pratica si rivela nell' esecuzione, nell'espressione comunicativa in cui lo spirito si protende a mutare le cose fuori di sè; la volontà fantastica è lo spirito che si ritrae a rifare le cose dentro di sè, vale a dire a crearle.

Così dunque non va scambiata con l'arte nè anche la rappresentazione del possibile, o immaginazione; a punto perchè l'immagine posta in moto è una rappresentazione o un concetto. Se immagino l'Etna coperto di tappeti orientali, l'*Etna* è una rappresentazione, i *tappeti orientali* sono concetti. Se immagino un uomo che uccide tre donne, *uomo* e *donne* sono concetti. Fatti conoscitivi, dunque: salvo che il *giudizio esistenziale*, con cui li accompagno, è di sola possibilità.

E ora si può anche tentare di determinare i carat-

teri della creazione, vale a dire dell'opera d' arte. Basta paragonare fra loro i prodotti dello spirito umano; sceverar quelli che veramente c'ispirano una tale coscienza, rilevare le determinazioni essenziali degli uni e dell'altra, perchè gli uni e l'altra sono la stessa cosa.

III.

La libertà dell'arte.

Il primo e più evidente carattere dell'opera d'arte è la *libertà*. Non c'è vera opera d'arte che non si sottragga a tutte le leggi così della conoscenza come della volontà pratica. Drammi, quali l'*Amleto* dello Shakspeare, in perfetto contrasto con la verità storica; poemi, come quelli di Dante e dell'Ariosto, fuori a qualunque verità storica, son capolavori. L'arte abolisce quel limite che la realtà segna al pensiero.

Anche il giudizio morale è a fatto estraneo all'opera d'arte. Da' poemi d'Omero alle novelle milesie, da' carmi d'Orazio a' romanzi di Petronio e d'Apulejo, dalle novelle del Boccaccio a' Ragionamenti dell'Aretino, senza contare le letterature straniere, sono infinite le opere d'arte in cui l'idea del dovere è impunemente violata o derisa; nè per questo son meno gustate o ammirate. L'arte abolisce i divieti che la ragione mette alla volontà.

La libertà dell'arte consiste nella creazione d'immagini nuove, di nuovi rapporti, di sintesi interne, la cui materia non è fornita dalla realtà naturale al pen-

siero, e che solo appariscono nella fantasia del poeta: non hanno valore di verità, ma di bellezza. Il poeta ha coscienza di creare, non di riprodurre e imitare: la sua creazione è talmente sua, che un altro, il quale se n'impadronisse, verrebbe accusato di plagio: mentre egli la compie, si sente sciolto da' lacci delle sue percezioni ch'egli oltrepassa e rimuta, trascurando le somiglianze ordinarie e rilevandone altre che scorge egli solo, sottraendosi a qualunque esigenza che non sia quella della sua creazione.

E già solo per questo l'arte differisce sostanzialmente da ogni maniera di conoscenza. Mentre il primo carattere dell'opera d'arte è la libertà, il primo carattere della conoscenza è la necessità. Ogni sensazione, ogni sistema di sensazioni conoscitive è esistenziale, vale a dire accompagnato dalla coscienza che il suo dato, qualunque esso sia, ci viene dalla realtà; è una affermazione costante; obbedisce ad una necessità spirituale. Nessun uomo che si metta a guardare il rosso d'una fiorita di rosolacci o che oda un lamento nella stanza contigua, ammette che il rosso può invece esser nero o il lamento uno scroscio di risa. La realtà naturale è quella che è, quella che ci viene rappresentata dal senso, un'idea necessaria: lo spirito è attivo, ma non è libero; conosce le cose, vale a dire le sue rappresentazioni delle cose, ma non le crea, se creazione è innanzi tutto libertà. La presenza delle cose, la loro coesistenza o la loro successione, i loro rapporti di somiglianza o di differenza, ci sono insinuati dalla realtà, e appariscono eguali a se stessi; nè a noi può venir consentito di ricusare o abolire codesta legge della

conoscenza, fuor che oltrepassando la conoscenza. In fatti qualunque mutazione introdotta dallo spirito nella realtà è considerata come l'*errore*, e i poeti son quasi sempre tenuti per visionari. La *verità* è il solo valore teoretico. Ciò che si conosce, in quanto si conosce, non può essere che rispondente o non rispondente alla realtà, *vero* o *falso*, secondo che la rappresentazione concorda con la realtà (vero) o più o meno se ne scompagna.

La conoscenza, anche la più elementare, è sempre un giudizio.

Un'intuizione pura, vale a dire un'intuizione senza alcun riferimento intellettuale, non esiste. Se per conoscere un oggetto, occorre dargli un contorno; se questo contorno è spazialità o temporalità, che sono, come il Leibnitz avvertì rettamente, proiezioni dell'intelletto, la conoscenza fuori della spazialità e della temporalità, vale a dire fuori dell'intelletto, è un impossibile logico. Certo, l'intuizione è il dato sensibile della conoscenza; ma finchè rimane *pura*, finchè non diviene coscienza, vale a dire pensiero, per lo spirito è buia. Anche quella *fluctuantem sensuum fidem*, che Cartesio poneva come l'antecedente d'ogni vera conoscenza, è pensiero; pensiero incerto e fallace, ma pensiero. Colui che, avendo patita un'amputazione, prova dolore all'arto perduto, ha una sensazione ingannevole; ma la percepisce e la pensa. Le sensazioni pure sono materia allo spirito, il quale non può conoscerle, se non ricavandone delle sintesi, cioè delle percezioni e delle rappresentazioni, per mezzo dell'intelletto. Un colore, un suono, anche un sentimento isolati sono cose impensabili: le nostre

impressioni reali sono sintesi: il colore accompagnato con una estensione, con un giudizio esistenziale, con un sentimento; il sentimento con la coscienza dell'io che lo prova, con la causa che lo produce, e così via seguitando. Di là dalla coscienza, il mondo dei fenomeni non si può immaginare se non quasi il corso di un fiume perennemente uno, indistinto e continuo, in cui l'occhio non sa separare acqua da acqua, onda da onda, perchè l'occhio stesso è uno scintillio di quel fiume. Se l'intuizione pura esistesse, non sarebbe che per l'appunto la coscienza di questa unità indivisibile, inafferrabile e inesprimibile, la coscienza dell'ignoto. Ma non a pena il pensiero tenta d'affisarsi in qualcosa, un oggetto o un sentimento, non può farlo che con un atto d'oggettivazione: ponendo la natura fuori di sè; limitando nello spazio e nel tempo ciò ch'era uno ed eterno; frantumando in rappresentazioni ciò ch'era l'intuizione totale, una sola; attribuendo le qualità più diverse a ciò che aveva la qualità sola del proprio essere; ricavando in somma dall' infinito vivente le apparenze frammentarie e caduche. Questo appunto è il mondo dei fenomeni, la realtà sensibile; la nostra attività teoretica non può elaborare altra cosa. E tale elaborazione è per se stessa intellettuale: un'intuizione non pensata dal soggetto sarebbe estranea al soggetto; la coscienza, vale a dire il pensiero, è la stessa attività dello spirito. Intuizione pura non è coscienza di cose; coscienza di cose è prima di tutto giudizio esistenziale, vale a dire intellettività.

Lo spirito che non distingue sè dalle cose, ciò che è da ciò che non è, non è ancora cosciente, vale a dire non

è ancora spirito. La sola coscienza attribuisce alle cose le loro qualità differenti, le distingue l'una dall'altra, afferma la necessità del pensiero. Certo, esiste una coscienza immediata e una coscienza mediata delle cose, il pensiero comune ed il pensiero filosofico; ma il pensiero è per tutto, benchè con minore o maggiore coscienza di sè. Onde avverte anche il Kant: « L'*io penso* o la coscienza del mio pensiero, deve potere accompagnare tutte le mie altre rappresentazioni, perchè altrimenti qualcosa sarebbe rappresentata in me senza poter essere pensata; ciò che val quanto dire, o che la rappresentazione sarebbe impossibile, o per lo meno che non sarebbe nulla per me » (1).

Quando l'opera d'arte fosse nient'altro che conoscenza della realtà, bisognerebbe supporre un bello oggettivo o di natura, cui l'arte riprodurrebbe, e sarebbe esatta la formula che l'*arte è imitazione della natura*. Per toccare la perfezione, un artista dovrebbe cercar di tenersi stretto, più che potesse, al modello, rinunziando a ogni volontaria elaborazione delle sue impressioni. La schietta opera d'arte sarebbe la sensazione immediatamente vissuta, frammentaria e fugace quale ella è veramente, un sorriso, un gemito, un grido: ricavarne e comporne una statua, una sinfonia, un poema, non sarebbe che sofisticarla e significare tutt' altra cosa di quella che s' è conosciuta. E l' ideale dell' arte sarebbe la fotografia, la fotoscultura e la maschera.

(1) *Krit. de rein. Vernunft*, Transcend. Log. XVI.

Nè vuol dir nulla che queste sien riproduzioni meccaniche: se il fine è l'imitazione della natura, come posso imitarla meglio che riproducendola tale quale? Certo, quand'io avrò gettato sul vero un corpo di donna, e poi avrò fuso questo modello nel bronzo, la donna che ne verrà fuori sarà nè più nè meno che la mia intuizione di quella donna, quale l'avevo avuta già prima ammirandola in carne ed ossa; anzi sarà un'intuizione più fedele di quante io potessi darne lavorando a distanza. Eppure non sarà arte. Perchè? Appunto perchè sarà intuizione e non fantasia, conoscenza e non creazione, qualcosa di freddo e d'insignificante, non una nuova forma di vita. Chi vuole la fedeltà de' suoi lineamenti, senza dubbio preferirà sempre la fotografia alla pittura, e non ebbe torto quella dama siciliana che ricusò il proprio ritratto fattole da un grande pittore. Sfido! Questi non aveva copiato quella dama al naturale; aveva dipinto una sua nuova realtà della dama: e, come somiglianza, non valeva una buona fotografia. Ah, chi oggi potesse riveder viva la Gioconda di Leonardo!

Per tali motivi non si può nè anco accettare il principio dell'arte *illusione*. L'estetica dell'illusione considera il fatto d'arte come un'imitazione della natura, accompagnata dalla doppia coscienza che quella non è la stessa natura e che con quella possiamo ricostruir la natura. Ma, in questo caso, che bisogno avremmo dell'arte? Non dovrebbe bastarci la contemplazione diretta della natura? Per qual mai ragione il piacere che non ci viene suscitato dalla realtà, dovrebbe scaturire dall'illusione della realtà? E come possiamo noi isti-

tuire un confronto fra l'illusione e la realtà, l'una nota, l'altra ignota? Quando leggiamo della pazzia d'Orlando, o contempliamo una Madonna del Beato Angelico, noi riproduciamo sì, nella nostra fantasia, quelle due forme, ma con quali realtà potremmo paragonarle, per aver coscienza della loro vita illusoria? Salvo che con questa espressione si voglia dire soltanto che sono sopra e oltre la realtà, nel qual caso si affermerebbe impropriamente una cosa vera; vale a dire che l'arte è creazione d'una nuova realtà. Con la forma si conquista di certo una realtà, ma questa non è la provvisoria e fugace realtà fenomenica, è invece la realtà eterna della fantasia. E non l'arte è illusione, ma la conoscenza del particolare: appunto per uscire dell'illusione, l'arte crea il suo mondo armonioso ed intero, l'individuale vivente.

IV.

Il contenuto e la forma.

Or nonostante che tutta la storia dell'arte sia lì ad attestare e documentare l'assoluta libertà della fantasia, nessun attributo dell'arte è stato più impugnato e più risolutamente negato di questo.

Sono molti ancòra quelli che nell'opera d'arte s'affannano a distinguere il *contenuto* dalla *forma*, sostenendo che il *contenuto* è conoscenza del particolare, e la *forma*, la bella veste che il creatore vi aggiunge. E citano, come esempio, la storia, la quale, se scritta con garbo, può esser arte; le autobiografie

e le lettere de' poeti, le quali son tenute generalmente per opere d'arte. La forma, si dice, è forma d'un contenuto; e se, come forma, può esser libera, come contenuto non può sottrarsi alle leggi della conoscenza.

Una tale perplessità è nata da molta confusione che s'è fatta tra concetti differenti, e sopra tutto dall'idea insufficiente e fallace di ciò ch'è propriamente la *forma*.

La forma è considerata da' rètori come l'espressione comunicativa del pensiero, e quindi soggetta alle leggi logiche ond'è prodotta la lingua in un particolare momento del suo sviluppo.

Ma tutto codesto è espressione conoscitiva, non forma, la quale è espressione creativa, prodotto della fantasia, lo spirito che si potenzia nella sua libertà originaria. *Forma* è *la creazione totale d' un individuale vivente,* anche se espresso col mezzo pratico, grammatica, marmo, colori o strumento, onde potrà essere comunicata. Forma è l'intera visione della *Divina Commedia* o la particolare visione del Conte Ugolino; la tragedia d'*Otello* o il personaggio di Otello; il proprio amore fantasticato da Catullo o dal Petrarca, o un particolare momento di quell'amore; ed è anche l'espressione grammaticale o rettorica onde questi poeti hanno comunicato la loro creazione. Può accadere, ed è accaduto, che un poeta fosse accusato di vizii di tecnica, come lo Shakspeare per il frequente eufuismo della *Giulietta e Romeo;* ma non per questo la forma, la creazione di Giulietta o quella di Romeo perde nulla della sua bellezza.

Bisogna liberarsi del pregiudizio che la fantasia elabori de' *contenuti*, intendendo con questa parola le esperienze storiche, passionali, sensibili e così via. Elabora *forme*, cioè ispirazioni, creazioni, sintesi nuove: e le elabora a punto ricavandone ciò che impropriamente si chiama il *contenuto* dell'opera d'arte, e che in vece è, come la sintesi ond'è generato, forma e creazione esso pure; posteriore, non anteriore alla sintesi; analisi di quella sintesi, ma partecipante della stessa natura.

Ciò posto, la forma non si distingue più dal contenuto; una creazione, dalle determinazioni fisiche, psichiche, intellettuali, volontarie, di cui si compone; tutto questo è prodotto e assorbito nell'unità ideale della creazione, vale a dire appunto nella forma. La opera d'arte non ha quindi valore per i sentimenti o i pensieri che vi sono espressi, ma per la forma, la visione totale, che ne risulta, e che per l'appunto annulla il valore de' varii elementi nel suo valore solo e supremo, ch' è quello della creazione compiuta, vale a dire della bellezza. Per significare il processo con un esempio materiale, si sa che un raggio di sole è composto di colori, il verde, l'arancione, il giallo, il rosso, l'azzurro, e così via seguitando; ma il raggio di sole annulla nella sua sintesi le qualità de' suoi elementi: ed è soltanto il raggio di sole.

Conseguenza di questo fatto è la libertà assoluta dell'arte. Se la creazione ha valore per sè, come sintesi nuova, e non già per le sensazioni, i sentimenti e i pensieri ch'ella contiene (e che sono creazione essi stessi, ed elementi di creazione), ella non può

tener conto d'altri valori i quali, se anche esistessero, ella dovrà poi annullare nel suo proprio valore, diverso da quelli; non può obbligarsi al rispetto d'un limite nel cui superamento consiste la sua propria essenza di creazione infinita e totale. Per questo l'arte, non che aver l'obbligo di rimanere fedele alla verità storica o alla moralità, deve necessariamente ignorarle o dimenticarle; senza che non sarebbe più arte, ma conoscenza dell'individuale o volontà pratica.

L'opera d'arte può parere morale o immorale, storica o no, se viene considerata non già come arte, ma appunto come etica o come storia, vale a dire come ciò che non è e non vuol essere. Allo stesso modo il trattato di Campoformio si può dimostrare che non è arte; ma non per questo se ne sminuisce il valore storico.

Nell'opera d'arte si può certo distinguere il contenuto dalla forma; ma quando la si scompone con l'intelletto, non già mentre la si vive con la fantasia. E esaminare con l'intelletto un prodotto della fantasia è il miglior modo di rinunziare a qualunque apprendimento dell'arte.

Ma la storia, l'autobiografia, sono arte o non sono?

V.

La storia.

Storia si può definire il prodotto di ciò che l'uomo ha compiuto nella sua triplice attività, teoretica, pratica, estetica. Or come l'uomo ne' secoli ha poten-

ziato ad un tempo or l'una or l'altra di quelle sue attività, la sua vita totale, la storia è conoscenza totale di pensiero, volontà e fantasia nella sintesi dello spirito. E come tutti i fatti umani dipendono l'uno dall'altro, e agiscono l'uno su l'altro, in serie infinita, così anche la storia è infinita, storia di tutti i popoli in tutti i tempi, dall'oscuro passato all'oscuro avvenire, l'opera eterna dello spirito umano. Ma d'altra parte, come la storia è la conoscenza del singolo, di ciò che si chiama individuale, e l'intelletto non può cogliere mai tutte le determinazioni dell'individuale, ch'è per sua natura inesauribile e trasmutabile, essa deve contentarsi di soli schemi e frammenti dell'individuale, non può sapere le cose, come disse lo Schopenhauer, se non a metà, apprende le notazioni utili, e ha sempre qualcosa da apprendere.

Tutte le divisioni e suddivisioni della storia non sono, per conseguenza, se non frammenti di storia; ritagli fatti nel tempo, nello spazio e nello spirito stesso, per l'insufficienza di ciascun uomo singolo a abbracciare tutta la storia. La quale, a punto perchè è prodotto dello Spirito universale, non può esser tutta abbracciata che dallo Spirito universale. Storia di questo o quel popolo, di questa o quella regione, di questa o quella città, storia antica, moderna, di questa o quell'èra, di questo o quel secolo, di questo o quell'anno, storia civile, letteraria, dell'arte, della filosofia, cronaca, documento, ricordo, e così via seguitando, non sono che parti, più o meno cospicue, ma tutte necessariamente incompiute, della storia totale.

Ma c'è egli una differenza tra *fare* e *narrare*, tra

la storia in atto e la storia conosciuta e narrata da uno spirito singolo, o storiografia? La domanda può sembrare stravagante ed oziosa agli storici di professione, i quali ignorano l'esistenza d'una filosofia, da cui vien negata qualunque realtà oggettiva e fuori all'atto stesso dello spirito che pensa: così il fatto storico non sarebbe una cosa in sè, un avvenimento compiuto da altri e che noi ci dovremmo limitare a conoscere, ma la creazione del nostro spirito, avanti la quale non c'era nulla. Per questa filosofia, si capisce, fare la storia e narrarla è il medesimo: lo spirito narra la storia, tutta la storia, pensandola, che è facendola: nè testimonianze, nè cronologia, nè critica esistono, se non nel pensiero che li crea e li narra a se stesso: nulla è accaduto nella realtà delle cose, ma tutto accade nella sola attività del pensiero.

Per quanto codesto modo di concepire la storia sia la più rigorosa deduzione di quel principio che pone l'idea come assoluta realtà, la nostra esperienza di tutti i giorni, la quale è, in fin de' conti, la scaturigine prima delle nostre conoscenze, rifiuta d'ammetterlo. Come, pensando e operando, noi avvertiamo la presenza di cose che non sono noi, almeno in quello stesso momento che pensiamo e operiamo, anzi si contrappongono a noi, come limite del nostro pensare e del nostro operare, così apprendendo lo storia passata o contemporanea, noi abbiamo la chiara coscienza che la massima parte di quanto è accaduto, è accaduto fuori di noi; è una realtà che noi non abbiamo creata, nè voluto creare; è qualcosa che viene imposto come un limite al nostro spirito, il quale non è quindi

libero di creare, ma è costretto a accettare i fatti quali gli sembran propriamente accaduti. Di qui il valore di *verità*, che si attribuisce alla storia, come a ogni atto di conoscenza. *Verità* è conformità del pensiero e della cosa; e questa definizione si convertirebbe in una tautologia, se il pensiero e la cosa fossero uno: allora la *verità* non potrebbe esser'altro che conformità del pensiero e di se stesso, di modo che ogni atto di pensiero sarebbe verità, il contrario della verità non esisterebbe, e quindi non esisterebbe nè pure la verità.

Il criterio della verità, conformità del pensiero e della cosa, può aver valore universale, perchè tutti gli spiriti individuali hanno comune l'origine nello Spirito universale. Ciascuno apprende, opera, crea, secondo la propria originalità, la propria forma mentale e il proprio grado di sviluppo; ma hanno tutti comune la divina radice, per cui i primi principii della coscienza sono eguali per tutti. Come la bontà e la bellezza, anche la verità è una legge costante ed eterna, la legge della conoscenza. E conoscenza è sempre dualismo, irriducibilmente: anche il pensiero che conosce se stesso, si pone una volta come soggetto e un'altra come oggetto: è *due*. E qui pure la verità non è già conformità del pensiero con se stesso, ma del pensiero soggetto col pensiero oggetto, del pensiero e della cosa pensata.

Per noi, dunque, esiste la storia in atto, la storia che lo spirito fa veramente, e esiste la narrazione storica, in cui lo spirito rifà, vale a dire apprende, la sua storia passata. La storia in atto è quella che lo

spirito fa immediatamente; la narrazione storica è quella che lo spirito rifà mediatamente, dove la storia in atto diviene materia, oggetto, contenuto, dello spirito che la rifà. Questo spirito non agisce più, come il primo, spontaneamente, ma per riflessione; trovando un limite davanti a sè, quello a punto della realtà storica, è costretto a scrutare e vagliare quel limite; la sua misura è il giudizio, e la narrazione storica è anche critica storica.

Per tali considerazioni va escluso il concetto che la storiografia, come alcuno sostenne, sia arte, o attività pratica, o filosofia. La storia non è arte, perchè non crea una realtà nuova, nè pure se critichi un fatto d'arte; non è attività pratica, perchè è conoscenza; non è filosofia, nè pure se espone un sistema di filosofia: è ripensamento dell'accaduto; sintesi di soggetto ed oggetto; giudizio individuale, non universale.

La storia è nè più nè meno che quel momento dell'attività spirituale, in cui lo spirito si protende a conoscere il mondo esteriore. Ma poichè lo spirito, pur quando afferma se stesso in un momento specifico, è sempre tutto lo spirito, così anche al momento intuitivo, che s'illumina tutto come conoscenza del particolare, s'accompagnano in ombra atti di volontà, giudizi logici, processi induttivi e deduttivi, persino elementi estetici. La sintesi storica contiene tutto codesto, ma subordinato a un valore che non è quello della praticità (il valore morale), nè della filosofia (la verità assoluta), nè dell'arte (la bellezza), bensì il suo proprio valore di verità intuitiva, o esistenzialità. La coscienza storica, pur non rinunziando a esser più o

meno implicitamente coscienza totale, esplicitamente s'afferma come giudizio esistenziale. Lo storico si propone, innanzi tutto, di narrare i fatti, più o meno schematicamente, quali, nel tempo e nello spazio, sono realmente accaduti.

Nasce da questo bisogno l'esigenza di ciò che si chiama critica storica. Per arrivare alla sua verità, lo storico, che non è stato testimonio del fatto, e non può quindi averne un'intuizione diretta, bisogna che raccolga notizie da coloro che v'assistettero e ne lasciarono traccia in narrazioni, lettere, ragguagli, annotazioni o anche manifestazioni d'altra natura, come avanzi del fatto stesso (armi, rovine, sepolcri), o segni commemorativi di quello (medaglie, monete, iscrizioni, archi, colonne). Tutto ciò prende nome di fonti; ed è il materiale onde vien costruita la storia.

Ma, per potere servirsene a' propri fini, lo storico dee prima accertarsi che quel giudizio esistenziale, su cui poggia tutta la storia, è stato applicato nelle stesse fonti, vale a dire che ciascuna fonte dà notizia di cose realmente accadute. Un diploma, una lettera, un quadro attribuito a questo o a quell'autore, posson essere falsificazioni; una medaglia o un'iscrizione, che parea riferirsi a un avvenimento, può in vece riferirsi a un altro: spesso tre o quattro testimoni, benchè tutti oculari, discordan fra loro; spesso in vece l'uno compie e corregge l'altro. Occorre dunque paragonare i documenti fra loro, cercar la prova dell'errore e della menzogna, isviluppare la schietta intuizione del fatto da tutto ciò che vi fu appiccicato per ragioni d'interesse, di sentimento, magàri di fantasia; mettere in quaran-

tena tutti gli altri giudizi, che non siano l'esistenziale. Una testimonianza non è quasi sempre corrotta che da giudizi pratici o estetici: se nel manifesto famoso dei novantatrè professori e scrittori tedeschi è stato affermato che la guerra recente non fu voluta dalla Germania, la quale fu tratta in un'imboscata, solo il desiderio di tutelare la civiltà del proprio paese ha potuto suggerire una menzogna così sfacciata; se tante belle orazioni e tanti motti sublimi fanno dire gli storici a capitani, i queli spesso nè pure eran presenti, ciò accade per voglia di far dell'arte entro la storia.

Se non che l'esplorazione, la critica, l'accertamento, il controllo di tutte le fonti, è storia, sì, ma non è tutta la storia. Chi abbia compiuto codesto lavoro, chi abbia fatto, come si dice, la storia filologica, non ha già conosciuto passivamente la realtà, la quale sarebbe cieca senza la luce della sintesi intellettuale, ma non ha assolto davvero il suo còmpito. Lo stesso giudizio esistenziale è attività dello spirito; e senza quello la storia non esisterebbe. Non si può infatti concepire la storia senza la così detta filologia, la quale invece è il fondamento della storia.

Ma chi si fermasse alla mera filologia, chi riducesse la narrazione storica a un coscienzioso e prolisso inventario di fatti, per quanto debitamente accertati, non per questo farebbe la vera storia. Quei fatti sarebbero pur delle sintesi, ma non una sintesi; le determinazioni dell' avvenimento, ma non l' avvenimento. La storia è invece l'intuizione dell'avvenimento, dell'avvenimento nelle sue linee essenziali, col suo carattere, col suo aspetto, col suo significato particolare.

Di qui l'esigenza che uno storico sappia rappresentare lo *spirito de' tempi* che egli descrive, e l'*anima* di questo o quel popolo, di questo o quel movimento. Ma tale lavoro non è sostanzialmente diverso dal primo: si tratta sempre di sintesi conoscitive; se non quanto le prime son piccole, anguste, disseminate, incoerenti: le altre a grado a grado più ampie, le quali vengon costrutte per giudizi intuitivi di quantità e di somiglianza. Che significherebbe, per esempio, la narrazione d'uno storico, il quale, scrivendo de' Comuni italiani, rilevasse il loro spirito di libertà, il bisogno d'una comune giustizia e l'aborrimento del giogo feudale, il carattere popolaresco, la prudenza civile, la concordia delle braccia e degli animi contro il nemico? Nient'altro che questo: lo storico, dopo aver conosciuto i documenti e le testimonianze riguardanti i Comuni, ha notato delle somiglianze costanti negli atti e nelle parole tramandate dalle fonti storiche: e queste somiglianze son per l'appunto il sentimento di libertà e d'odio a' feudatarii, che vi spira per entro; la comune giustizia, in cui pro' tutti parlano e agiscono; i magistrati del Comune quasi sempre uomini del popolo e eletti da tutto il popolo; le leggi e gli ordinamenti che s'accordan tutti fra loro per la prudenza; i cittadini, sian uomini, donne o fanciulli, che si sollevano tutti con eguale furore non appena lo straniero minacci il Comune. Qui le piccole sintesi senza numero e senza legge della storia filologica son ordinate in sintesi ampie e significative, per la somiglianza di certe aspirazioni, di certe opere, di certi aspetti della realtà, che lo storico esprime in simboli

comprensivi, entro a' quali brulica e freme l'innumerevole vita della realtà. Ogni cronista ha l'intuizione della singola notizia, la piccola sintesi; pochi storici in vece hanno la facoltà di raunare le piccole in grandi sintesi, e queste alla fine in una sintesi sola, ch'è l'intuizione dell'avvenimento totale.

Ma anche questa sintesi definitiva non può che ordinare e chiudere fatti, notizie, date, relazioni, sentimenti della realtà, criticamente vagliati e accertati, col solo proposito di narrare la verità delle cose accadute. Chiunque è capace di compiere una sintesi sola di tutte le notizie che si riferiscono a un fatto, delle loro relazioni certe o più probabili, delle luci e dell'ombre in cui si muove ciascuna notizia, quegli è uno storico, e possiede ciò che si chiama l'intuizione storica; la quale non è per l'appunto se non la facoltà di raunare in una sintesi sola tutte le determinazioni accertate d'un fatto, sia nella loro individualità, sia in proposizioni significative, le quali accolgano in sè, e sian capaci di richiamare, note e elementi comuni a un gran numero di rappresentazioni.

Or qui sorge un doppio problema. I fatti storici, come tutto ciò che è fenomeno, sono, a uno a uno e nel loro complesso, più o meno schematici, indistinti, contradittorii, incompiuti (anche i fatti d'arte, in quanto fatti fisici e forma esteriore). D'altro lato quei fatti, se furono oggetto in sè, non poterono essere appresi che da un soggetto, il testimonio o i testimoni, e certo, passando a traverso lo spirito di costoro, ne presero, per così dire, il colore e l'impronta che, da spirito a spirito, produce una differenza persino fra le narra-

zioni de' testimoni più schietti, coscienziosi ed attenti. In fine, lo storico stesso, rievocando e rielaborando quelle testimonianze, non può sottrarsi nè anch'egli al suo proprio spirito: il fatto storico, in verità, non esiste per lui, se non quale la sua mente glielo rappresenta: ogni nuova narrazione dello stesso fatto è una narrazione nuova.

Ma anche gli astri ciascun uomo, da secoli e secoli, li ha conosciuti a modo suo, co' suoi occhi, col proprio spirito; eppure nessuno ha mai dubitato che esistano, e che esista la luna accanto a Mercurio, a Venere, a Marte, il Sole accanto a Sirio, alle Pleiadi e all'Orsa maggiore e minore. Che poi un classicista ami il sole e un romanticheggiante la luna, che Tizio preferisca il colore diamantino di Venere e Caio il focato di Marte, che il credente li tenga per opera di Dio e il materialista per un risultato della forza atomica, non per ciò stimerà alcuno di loro che gli astri siano illusione e menzogna.

Che ciascuno storico abbia de' fatti una sua rappresentazione, non vuol punto dire che ogni rappresentazione sia falsa; ma solo che non è compiuta. Lo spirito è , in tutti gli uomini, della stessa natura, anzi è lo stesso spirito, ma non è tutto lo spirito, lo Spirito universale. Lo spirito particolare conosce solo un aspetto della realtà; ma quell'aspetto non è già fallace, è frammentario. A grado a grado che la storia si va svolgendo sul telaio dell'eternità, lo Spirito universale compone il dissidio degli spiriti individuali, e afferma la verità delle cose nella verità dell'idea. Molti fatti, che un tempo parvero a tutti realmente

accaduti, oggi non sembrano tali ad alcuno; su altri, che diedero luogo a secolari litigi, ora il consenso è raggiunto. Nessuno più crede, per esempio, alla leggenda del tallone d'Achille, o a quella di Romolo, o a quella, benchè più recente, della papessa Giovanna. Ma nessuno quasi più nega che Leone X vendeva gli uffici e le indulgenze, o che Don Carlos, l'eroe di tanti drammi, fu un ragazzo nullo e malescio. E ciò senza tener conto d'infiniti giudizi esistenziali, su cui tutti gli storici si son sempre trovati d'accordo.

Forse a punto per questo ritengono molti che il modo più sicuro di fare la storia sia quello di mostrarsi *oggettivi* più che si può, d'attenersi alle testimonianze e a' documenti, d'evitare gl'impulsi del sentimento, in somma di ridurre l'attività dello spirito, nella rievocazione de' fatti, al puro giudizio esistenziale. Tanto più, soggiungono, che si tratta di cose vecchie, di cose senza omai più riparo, e i giudizi di valore riescono a fatto inutili. A che serve ammirare i trecento delle Termopili, sdegnarsi per la crudeltà di Nerone, commuoversi alla sorte di Corradino di Svevia, maledire alle infamie dell'Inquisizione, esaltarsi nell'eroismo delle giornate di Milano e di Brescia? Acqua passata non macina più, come dice il proverbio; e il sentimento, a ogni modo, non è storia.

Avvertimmo anche noi che la funzione dello spirito intuitivo rispetto alle cose è quella d'apprenderle quali a lui si presentano: e il suo giudizio è esistenziale. Ma la conoscenza, pur se si potenzia più viva in quel momento dell'intuizione, non per questo è

recisa da tutto il sistema dello spirito, come sola intuizione: ella è anche, se bene in ombra, concetto, volontà, arte, e quindi non può fare a meno d'accompagnarsi a giudizi logici, pratici, estetici, a punto a giudizi di valore. Saranno involuti e confusi, saranno impliciti, saranno immediati; ma saranno sempre mescolati più o meno all'intuizione, la quale, come pura intuizione, è inconcepibile. Inutile dunque raccomandare allo storico, che s'astenga dal sentimento, dalla passionalità, da' giudizi pratici di bene e di male, di giusto e d'ingiusto: lo storico potrà tutt'al più sottintendere codesti giudizi; ma saranno in lui, nel suo spirito, in quello stesso intelletto che apprende la storia, e si manifesteranno, sia pure implicitamente, almeno nell'accento con cui egli narrerà le cose accadute. Le quali sono, sì, cose remote in quanto oggetto, ma in quanto soggetto, in quanto sintesi attuale e perenne, son sempre presenti e toccano la nostra vita presente. Il giudizio severo che accompagna, espresso o taciuto, la narrazione della morte di Giordano Bruno, è l'eterna volontà dello spirito che s'afferma come odio dell'iniquità, vale a dire come ragione; quello d'approvazione, che risuona dentro il racconto della vittoria lombarda a Legnano, è la stessa volontà dello spirito, che s'afferma come amore eterno della giustizia, cioè, anche questa volta, come ragione.

Fatti individuali e fatti collettivi, quelli che furon chiamati avvenimenti storici, sono egualmente soggetti al giudizio: che altro in fatti è l'azione d'un popolo se non la resultante delle azioni individuali? E perchè

il giudizio che cade su la colpa o l'errore d'un individuo non dovrebbe cadere su la colpa o l'errore collettivo d'un popolo? Le devastazioni barbariche appariscono inique non meno che l'oppressione individuale di Federico Barbarossa; la creazione dell'Impero Romano fu opera savia, perchè salvò lo stato dall'assolutismo oligarchico e dalla guerra civile; la Rivoluzione francese, con tutti i suoi eccessi, fu santa, perchè ridiede all'uomo la libertà, la coscienza del suo diritto, il sentimento della giustizia sociale; in vece la recente Rivoluzione russa è stata perniciosa e codarda, perchè non ha conseguito altro scopo che di consegnare la patria allo straniero.

E proprio questa vita perenne dell'Assoluto in ogni spirito individuale, come nello Spirito universale, dà un contenuto effettivo al principio che *la storia del mondo è la giustizia del mondo*: a punto perchè ogni spirito individuale deve sentire l'Assoluto morale in ogni singolo avvenimento, lo Spirito universale può risolvere in bene, cioè in ragione, il ritmo eterno della storia, e creare la legge dell'infinito progresso. Non è punto vero che tutto ciò che è reale è razionale; vero è bensì che l'eterno reale è l'eterno razionale.

Ma la certezza che lo Spirito universale finirà sempre col ristabilire la giustizia nel mondo, non licenzia punto lo spirito a rassegnarsi al fatto compiuto: sentire, appassionarsi, giudicare, è già operare: il giudizio individuale è arra dell'eterna giustizia.

Una questione di minor momento e, per così dire, di metodo, è quella che riguarda la *teoria* de' fattori

storici e delle razze. Non si tratta in verità di teoria, si tratta di pratica; ma d'una pratica necessaria e inevitabile.

Considerata la storia come totale, storia di tutta l'umanità in tutt'i tempi e in tutt'i luoghi, non dà certo appiglio a alcuna esigenza di fattori storici. Si capisce che l'umanità, quando cominciò a far la storia, fu ella stessa il proprio fattore storico: ella stessa, vale a dire la sua intuizione, la sua volontà, la sua coscienza riflessa, la sua fantasia, tutto il suo essere eterno. La storia umana non è altro in fatti che un perenne conflitto di forze spirituali, sia con la natura, sia fra loro stesse, in cui ogni pensiero ed ogni atto è condizionato da tutti gli altri, così passati, come presenti, e ogni elemento dello spirito e della natura è causa ed effetto a un tempo, e il ritmo non si risolve fuor che nell'eterna attività dello spirito.

Tutto ciò è vero per la storia totale, cioè per quella storia ch'è fatta dallo Spirito universale. Ma noi già vedemmo che le nostre storie, quelle che praticamente scriviamo, non sono che frammenti di storia riquadrati nello spazio e nel tempo. Ora ciascun frammento non s'intenderebbe, se non si cercasse in qualche modo di coordinarlo almeno alla storia più prossima, onde fu staccato, di cui è la continuazione e l'effetto, e che d'altra parte non si vuol narrare. Che si fa allora?

Quella storia anteriore, la quale agì come causa più chiara della storia presente, si riassume in formule concettuali, le quali risveglino una gran parte delle proposizioni esistenziali, che la vera storia potrebbe enumerare, a una a una; in simboli generali, ma buoni

a richiamare in poche parole una folla innumerevole di rappresentazioni. Sono insufficienti, si sa, come vera storia; ma bastano a suggerire il rapporto di causa ed effetto fra la storia taciuta e quella che si vuol propriamente narrare. S'è tratti a esprimere in una formula concettuale l'idea delle cose concrete e particolari, che ciascuno ha realmente nello spirito, sapendo che questa formula basterà a suscitare la medesima idea delle cose concrete e particolari nello spirito altrui. Qui dunque non è già la formula, che opera da fattore della storia; ma son le cose concrete e particolari espresse in quel simbolo: solo chi stacchi l'espressione verbale dalla sintesi, a cui ella appartiene, può considerarla come astrazione.

Così uno, il quale si preparasse a esporre la storia della letteratura italiana, potrebbe ridurre a tre le grandi cause, che concorsero a formare la coscienza italiana nel Medio Evo, il sentimento nazionale romano, il sentimento religioso cristiano e il naturalismo del popolo. Le quali non son cause astratte, ma simboli persin troppo densi di cause concrete. In fatti, se quello storico avesse potuto esporre a una a una le cause concrete, avrebbe rappresentato il sentimento nazionale romano nell'orgoglio geloso con cui l'Italia custodiva e onorava le sue scuole di diritto, nella costituzione, improntata all'esempio romano, de' Comuni medievali, nell'aspirazione romana delle repubbliche marinare alla riconquista del Mediterraneo, ne' miti romaneggianti circa l'origine delle città, nell'attaccamento de' letterati al latino, nella tradizione schiettamente romana della scuola di Salerno, e così

via seguitando. E si potrebbe dimostrare il medesimo per le altre due formule, del sentimento religioso cristiano e del naturalismo del popolo. Ma così avrebbe fatto un'altra storia, quella del Medio Evo, dove il quesito si sarebbe riaffacciato tal quale; perchè anche di quello avrebbe dovuto cercare le cause e gli antecedenti.

Nè vale opporre che a quelle cause altre se ne possono aggiungere, perchè lo spirito, essendo sempre totale, agisce con ogni suo elemento su la sua storia presente e futura. Certo, lo spirito agisce sempre con ogni suo elemento, teoretico, pratico, estetico; ma questi elementi son condizionati al mondo esterno, si realizzano in questo, e v'assumono la varietà delle loro determinazioni. Il sentimento nazionale romano è volontà; ma volontà condizionata a tutta la storia effettiva di Roma, in que' dati secoli, in quella certa zona geografica. Anche il sentimento nazionale germanico è volontà; ma non è il sentimento nazionale romano: agisce come forza attiva, ma ne' Tedeschi, non già negl'Italiani: può entrar come causa specifica d'alcuni contrasti fra Italia e Germania, ma non è affatto immanente nella storia moderna d'Italia.

Tutti i recenti costruttori di storia si son sempre aiutati d'un altro simbolo per ispiegare la costanza d'un certo ritmo nella storia d'un popolo: la razza. Qui pure tale esigenza è provocata dal riquadro di questa o quella storia particolare; ed è anche buon espediente per sistemare in certa guisa fin da principio l'esercito sterminato de' fatti. Il diverso carattere delle razze non è, si sa bene, una categoria logica: è un

dato della realtà, con cui la logica non avrà nulla a vedere, ma ha a vedere la storia, ch'è appunto rappresentazione della realtà. Chi racconti la vita d'un popolo, prendendo le mosse da un certo momento della sua storia, dee dunque avere un'idea sufficiente anche di quella storia anteriore ch'egli non narra, e insieme ha già elaborata nella sua mente quella parte di storia che narrerà. Or bene: poichè egli s'è accorto che nella storia del tal popolo, lo spirito tende il più spesso a realizzarsi nell'attività creatrice, del tal altro nella pratica, del tal altro nella filosofica, egli avvertirà che, a produrre la storia di Grecia, contribuì la facoltà estetica della razza greca; che i Romani divennero padroni del mondo, perchè la razza latina fu una razza volontaria, imperiosa e tenace; che la razza celtica fu immaginosa e avventurosa; che i Settentrionali d'Italia sono operosi e i Meridionali contemplativi, e così via seguitando.

È egli legittimo codesto modo di concepire la causa e l'effetto? Sicuramente. Se la storia in atto è il prodotto dell'attività spirituale, questa attività spirituale, in qualunque funzione si potenzii più vivamente è a punto la causa de' fatti. Le meravigliose opere d'arte del popolo greco sono l'effetto della sua facoltà creatrice, come la conquista del mondo fu l'effetto della volontaria energia de' Latini. I caratteri delle razze non son dunque astrazioni, se non quanto sono astrazioni le categorie dello spirito: la loro attività è il divenire, e a loro per l'appunto si deve la realtà della storia.

Più fondata può parere l'obbiezione che lo spirito

è sempre uno in ciascuna razza, e che quindi è empirica la distinzione fra razze creatrici e razze pratiche, razze immaginose e razze speculative. La cosa è ovvia: tutti sanno che i Greci, oltre a fare tempii, poemi, statue e tragedie, fecero anche la battaglia di Maratona e le guerre persiane; che i Romani, oltre la conquista del resto d'Italia, le guerre puniche, l'asservimento della Grecia, della Gallia, dell'Iberia, e via dicendo, produssero anche l'*Eneide*, il Tempio della Fortuna virile e alcune statue e bassorilievi. Lo spirito è sempre uno, dovunque e pertutto: questa è la sua legge; ma la storia dimostra che, secondo le varie razze e i varii tempi, qua si rivela dominatrice un'attività, là un'altra. E la storia si lascia intuire, ma non logicizzare. Que' caratteri delle razze, che lo storico pone a fondamento dell'opera sua, non sono che espressioni sommarie di fatti concreti, formule racchiudenti i bisogni, le tendenze, i sentimenti, le idee, in somma la particolare spiritualità di quella razza, onde a punto s'è svolta e si svolgerà la sua storia; in somma, anche qui, conoscenza del particolare. Ma se da' ritagli di storia passiamo alla storia infinita ed eterna, allora sì che le divergenze spariscono, e un popolo si mesce con l'altro: quello che un tempo era artista, oggi diventa calcolatore; quello che oggi vive fra le astrazioni, domani sarà divenuto ambizioso e guerriero. Lo squilibrio degli spiriti individuali si ricompone perennemente nell'assoluta armonia dello Spirito universale, ch'è sapienza, forza e bellezza piena ed intera.

Concludendo, l'essenza della storia è nello stato

di coscienza per cui ciascuno considera quel personaggio, le sue qualità e le sue gesta, non già come una creazione, ma come una rappresentazione; lineare e schematica, ma vera; nè bella, nè brutta, ma esistenziale. Anche la storia dell'arte, la storia della filosofia, non sono, in quanto storia, se non l'affermazione che quel fatto d'arte fu realmente creato, che quel sistema fu realmente pensato. I giudizi di valore, bello o brutto, vero o falso, s' accompagnano alla storia, ma subordinati a altre attività dello spirito.

Or anche le autobiografie, le memorie, le lettere, non essendo e non volendo essere che narrazioni di fatti accaduti, schegge e frammenti di vita vissuta, rappresentazione del particolare, sono storia e non arte, conoscenza e non creazione. Ma quando alcuno scrive un'autobiografia, vale a dire si fa storico di sè stesso, ed essendo anche un artista, ha la fantasia pronta e infrenabile, ognuno può figurarsi se, un po' per amore del suo signor io, un po' per amore della forma, ch'è lo scopo abituale della sua attività, egli non vorrà lasciarsi a dietro la verità nuda de' fatti per comporre un'ideale trasfigurazione di sè, de' suoi casi, delle sue relazioni. Per questo non c'è autobiografia della quale più o méno non si sia denunziata la scarsa corrispondenza con la verità; e tanto più una biografia è opera d'arte quanto meno ha conservato il suo valore di documento storico, sicchè la storia vera non possa accettarne alcuna testimonianza, la quale non sia avvalorata da prove estranee all'autobiografia. Tal'è, per un esempio, la *Vita Nuova* di Dante.

VI.

Il contenuto storico, morale e intellettuale dell'arte.

Sta bene: la storia non sarà arte; ma l'esperienza dimostra che l'arte può anche essere storia o, almeno, può elaborare materia storica e accogliere in sè elementi di storia: tanto vero, che esiste il romanzo storico, il dramma storico, il poema epico o eroico, e così via seguitando.

Ciò è infatti affermato da molti, e ha l'apparenza, ma l'apparenza soltanto, della verità. Certo, un artista può ispirarsi alla storia. Ma che significa ispirarsi alla storia? Per l'appunto oltrepassare la storia, quale è realmente conosciuta, e *creare* una nuova storia. La fantasia crea da sè la sua storia. Alla quale per ciò nè l'artista, nè il pubblico intendono conferire l'attributo esistenziale, ch'è proprio quello onde la storia è storia e non altra cosa. Nessuno si figura d'apprender la storia della rivoluzione francese ne' romanzi del Dumas padre o quella di Nerone ne' drammi dell'Alfieri, del Cossa e del Boito. D'altra parte, non è mica detto che l'artista deva escludere di proposito dall'opera sua ogni elemento di storicità. Avuta la sua sintesi nuova, la sua creazione di storia, egli potrà ritrovarvi delle determinazioni, che alla storia non contraddicono, benchè storia non siano, perchè il ritmo creatore onde sono prodotte e a cui si riportano continuamente, ne muta a fatto il carattere spirituale;

ma anche, e necessariamente, vi ritroverà determinazioni, che contraddicono alla storia e obbediscono solo alla legge dell'ispirazione creatrice. Ma così le prime come le seconde appariscono, e non potrebbe essere altrimenti, della stessa natura, cioè fantastica: la notizia storica, staccata dalla sua sintesi storica e ripensata in una sintesi d'arte, non è più storia, ma arte; non richiede il giudizio esistenziale, ma quello della bellezza.

Se alcuni poeti del romanticismo, segnatamente il nostro Manzoni, si preoccuparono tanto dell'erudizione storica componendo le loro opere d'arte, ciò accadde per l'errore della loro estetica, che si proponeva il « vero », come oggetto dell'arte, quasi che l'arte fosse la filosofia. E ne portaron la pena nello scetticismo estetico a cui furon ridotti, e del quale è documento cospicuo il discorso *Del romanzo storico*.

Il vizio è nella denominazione, la quale rispecchia non già l'essenziale dell'opera d'arte, ma la sua apparenza teoretica o pratica. Si parla di romanzi storici e di drammi storici, come si parla di romanzi e di drammi psicologici, sociali, morali, scientifici, e via dicendo. Ma l'arte non conosce di tali categorie, l'arte non chiede nulla in prestito alla realtà, l'arte crea, come i suoi sentimenti e le sue sensazioni, così la sua storia, e non risponde della loro esistenzialità e verità, ma solo della loro bellezza.

Per una ragione compagna, l'arte non si può proporre un fine morale o venir sottoposta a giudizii morali. La morale riguarda la volontà pratica, cioè lo spirito che si protende a mutare le cose fuori di sè:

ma non ha che vedere con la volontà estetica, cioè con lo spirito che si ritrae a mutare le cose dentro di sè, con pieno disinteresse, per il bisogno della forma compiuta. L'arte in tanto è, in quanto è creazione, forma vivente, sintesi in sè: che poi sia sintesi di determinazioni morali o immorali, non importa, mentre il valore della sintesi in sè assorbe e abolisce ogni altro valore delle singole determinazioni. Molti pretendono che la materia dell'arte, vale a dire lo stimolo all'attività della fantasia possa, e quindi debba, essere scelta: ciò non è vero; l'ispirazione è per sè un momento impreveduto e spontaneo. Ma è vero che, tra le molte ispirazioni, altre il poeta può ricusarne, altre accettarne, e su queste sole concentrar l'energia della propria immaginazione e la volontà della forma comunicativa. L'ispirazione, esteticamente considerata, non è nè morale, nè immorale. Ma sia, dal punto di vista pratico, morale o immorale, non per questo può venire esclusa dal mondo della bellezza. Che un poeta, come il Manzoni, non voglia elaborare se non un'ispirazione morale o, come il Byron, se non una ispirazione quasi sempre immorale, può forse costituire elemento di giudizio per la moralità dell'uomo, non per quella dell'opera d'arte. Anzi il dato immorale, sciogliendosi nella fiamma del processo creativo, rimane purificato; e il poeta stesso, nell'istante che traduce in armonia di bellezza la mala passione, si può dire che dentro di sè veramente la uccida. È la *catharsis* d'Aristotile; una purificazione non punto morale, come parve al Lessing, ma sostanzialmente estetica.

C'è finalmente di quelli che alla libertà della fantasia prescrivono proprio un limite estetico. Non ogni materia, affermano, può essere elaborata dall'arte: c'è de' contenuti estetici e de' contenuti meno estetici o non punto estetici.

E fra questi pongono risolutamente il contenuto intellettuale.

Ma il contenuto intellettuale, come il così detto *brutto oggettivo,* il *turpe,* il *ripugnante,* e le altre categorie di contenuto inestetico enumerate da' trattatisti, si trovano, rispetto alla fantasia, nelle stesse condizioni de' contenuti così detti estetici; scaturendo dalla sintesi originaria (ispirazione) non possono aver altro valore che quello dell'unità a cui parteciperanno come elementi necessari e nativi, il valore della bellezza. E quindi non sono mai *brutto,* che poi vuol dire spiacevole, turpe, ripugnante, ma *bello* sempre, perchè elementi di creazione, accessori fusi e commisti di quella superiore unità ch'è la creazione. Non si vede perchè un giudizio, un ragionamento, la coscienza riflessa non possa isvilupparsi dal nucleo creativo; nel qual caso non fatto logico, ma sarebbe elemento di forma; non parte d'un processo dialettico, ma apparirebbe condizione d'una creatura di vita. In somma l'artista può ricavare dalla sua sintesi affetti e concetti non meno che rappresentazioni, e trattarli alla stessa guisa. Così, per esempio, Dante potè figurare in Matelda l'abito della buona operazione e lo Shelley levare un inno alla Bellezza intellettuale, il Foscolo tradurre in arte una teoria morale su i sepolcri e Lucrezio comporre persino un poema ispi-

rato dalla filosofia d' Epicuro. Così vediamo ogni giorno pittori e scultori esporre figurazioni, talvolta mirabili, del Lavoro, della Libertà, del Genio di Franklin, del Pensiero, e così via seguitando. Di qua dalla fantasia nulla dunque è estetico nè inestetico per sè stesso; ma tutto, qualunque sensazione, sentimento e pensiero, purchè nato con la creazione totale, può esser momento d'ispirazione, partecipare della opera d'arte, divenire forma e bellezza. Ciò non vuol dire, come credono molti, che la creazione consista in una sistemazione d'elementi conoscitivi già esistenti nello spirito; di guisa che l'arte finirebbe poi a essere, per così dire, una conoscenza di secondo grado. Secondo que' tali, il fatto d'arte si produrrebbe dalla disgregazione d'elementi di conoscenza, i quali, combinati in una maniera diversa, produrrebbero la nuova figurazione. Questo processo meccanico, che rassomiglia un po' troppo alle esperienze de' gabinetti di chimica, non ha luogo mai nello spirito, e meno che mai nella creazione dell'arte.

Primieramente bisogna notare che tutto è nuovo allo spirito ,in qualunque momento. Lo spirito diviene; una sensazione, una percezione, un sentimento, non si ha che una volta sola; l'attimo dopo è un'altra senzazione, un'altra percezione, un altro sentimento. Lo spirito non è un armadio di cenci sméssi: ogni nuovo momento psichico nasce dall' antecedente e l'annulla. La memoria non riproduce mai stati psichici antecedenti: già, per confessione di tutti, li riproduce più languidi e incerti; poi anche li ricolora del sentimento attuale: e sono tutt'altra cosa. La me-

moria non è meccanismo, è anch'essa soggettivazione. I fatti ricordati son sempre nuovi. Nè anche nella sintesi conoscitiva si può dunque parlare d'elementi già formati dentro lo spirito: ogni nuovo fatto psichico è una sintesi nuova.

Questi elementi, per altro, benchè sempre nuovi, non son creazione; e non son creazione a punto perchè lo spirito non può volerli se non quali *sono*, cioè gli appariscono. La conoscenza è sempre accompagnata da un giudizio esistenziale. Gli elementi della nuova combinazione sono, sì, nuovi; ma il giudizio esistenziale non muta: la combinazione è soggettiva, ma oggettivata in una realtà, in qualcosa d'esistenziale, in un *dato che* lo spirito contempla in sè e a modo suo, ma non crea e sa di non creare.

Il fatto d'arte in vece è creazione pura. Il poeta non rauna già sensazioni, idee, immagini, pensieri, volizioni, sentimenti, per isceglier tra quelli, e formare la sintesi estetica. È in vece la sintesi estetica che balena da prima alla fantasia del poeta: egli se la rappresenta, come vedremo più oltre, in un simbolo colorato o verbale o d'altra natura; ma ella è in verità fuori a ogni conoscenza e a ogni ricordo, a ogni tendenza e a ogni emozione, fatto ultimo e, come tale, inesplicabile e indescrivibile. E, come sintesi in sè, è tutto e non è nulla: non si può esprimere, è una *certa idea*, come dicono spesso gli artisti; è quasi il presentimento d'una forma che può nascere o no, secondo che talenti all'artista. È la creazione in potenza, ma non in atto.

Perchè avvenga la creazione, occorre che il poeta la voglia, che si raccolga a affisarla, a scrutarla, a interrogarla, che ne colga a volta a volta la varietà delle determinazioni ch'ella contiene e che se ne sviluppano, chiare, viventi, numerose, irrefrenabili. E tali determinazioni, scaturite dal seno stesso della creazione, non posson già essere fatti teoretici e pratici, sensazioni, considerazioni, giudizii, passioni, ma creazioni e elementi di creazione essi stessi, senz'altro valore se non quello della forma onde procedono e in cui si riassorbono continuamente. Sicchè, dopo tutto, que' medesimi elementi che nell'opera d'arte si possono scambiare con fatti esistenziali, e però hanno dato luogo all'equivoco del contenuto come qualcosa di antecedente alla forma e di diverso da questa, in verità son elementi di creazione, creazione essi pure: e si può affermare senz'altro che nell'opera d'arte non esistono il contenuto e la forma, ma esiste la sola forma, la quale genera di sè e annulla in sè il suo contenuto, anch'esso unità analitica della creazione.

VII.

La volontà dell'arte.

Libertà è volontà: la creazione dell'arte è dunque pur volontaria.

Anche lasciando da parte quella teoria onde la volontà è considerata quale principio trascendente e inconoscibile di tutte le cose, o quell'altra in cui ella vien sostituita all'attività del pensiero, mal si potrebbe ne-

gare che l'arte sia volontà fin nella sua essenza, ch'è creazione d'una forma oltre e sopra le mille apparenze offerte dalla realtà naturale. Del resto, se conoscenza, volontà e fantasia sono lo stesso spirito nella sua concretezza, come non si può concepire una conoscenza che non sia anche volontà, così non si può pensare una creazione affatto staccata dalla volontà. L'uomo che conosce, anche vuole la sua conoscenza; l'uomo che crea, anche vuole la sua creazione. Creare, come conoscere, è anche volere. Se non quanto la volontà che s'accompagna alla funzione teoretica, riguarda le cose esterne, ed è interessata: la volontà che s'accompagna all'attività fantastica, riguarda le formazioni spirituali, ed è disinteressata. Come la conoscenza, scompagnata dalla volontà, è un'astrazione, così senza la volontà è un'astrazione anche l'atto della fantasia, volontà di creare forme più alte e compiute che gli schemi della realtà fenomenica.

A punto dalla libera volontà dello spirito s'è sviluppato il bisogno dell'arte. La conoscenza sensibile e storica non ci appaga mai in tutto: è troppo monca, troppo meschina, troppo fugace: noi sentiamo di non poterla attuare che a tratti, nella superficie, in alcune determinazioni, sotto un'apparenza generale e malcerta: frammenti d'una statua che c'è interdetto di contemplare nella sua schietta ed intera bellezza. Ond'è che lo spirito, assetato di quella totale realtà ch'egli sente ed ignora, è tratto a crearsela; a crearsela di là dagli scarsi rottami che la conoscenza gli dà: tale funzione è compiuta dalla fantasia. E anche se i nostri sensi e la nostra coscienza potessero ridivenire tutt'uno con la

natura, sciogliersi nella vita delle cose, l'arte non sorgerebbe, perchè sparirebbe la distanza fra lo spirito e la realtà fenomenica, e quindi ogni coscienza di questa. La fusione dello spirito nella natura sarebbe l'oscuramento dello spirito: qualunque nostra più ingenua apprensione delle cose è sempre coscienza di rapporti (fatti intellettuali) e di desiderii (fatti pratici), che forse deforma e restringe l'originaria realtà, ma stacca ed illumina il mondo delle rappresentazioni.

Or come la realtà in sè non può mai rivelarsi teoreticamente allo spirito, stretto e impedito nel carcere delle apparenze sensibili, egli tende a costruirsene una, che gli faccia le veci della realtà sconosciuta, e soddisfi al suo bisogno d'intuire la vita nella sua integrità.

Questa nuova realtà, questa nuova vita, è la sua creazione.

La quale, s'intende, non può mai venir sostituita alla conoscenza. È una nuova realtà, sì, più intera, più coerente, più armoniosa della realtà teoretica; ma non è esistenziale: vive solo nello spirito e per lo spirito, non è intuizione di cose. Sicchè la conoscenza, per quanto provvisoria e fallace, ha una funzione diversa dall'arte: quella si dee contentare d'apprendere, come può, le apparenze della natura, per giovarsene praticamente; questa crea da sè le sue forme, e non se ne giova se non per la contemplazione ideale della bellezza.

Gl'incitamenti alla creazione son dati dalla fantasia, la quale si muove in tutti gli uomini al tempo stesso che la conoscenza e la volontà; dalla fantasia, la quale intravvede, oltre e sopra il fatto conoscitivo, una realtà

più compiuta e più bella, vale a dire l'aurora d'una creazione. Ma, di quegli uomini, molti, la cui fantasia è tarda ed esitante, non si fermano su quell'accenno, e paghi delle loro rappresentazioni sufficienti alla vita pratica, lo lasciano spegnere. Alcuni in vece, dotati di fantasia ricca e vigile, s'arrestano a quell'accenno di creazione, in loro più lucido, persistente ed attivo, lo vogliono come una nuova realtà, ne ricavano le infinite determinazioni ch'esso contiene, le sensazioni, i sentimenti, l'immagine chiara, l'epiteto esatto, la combinazione dei suoni e delle linee, l'espressione nuova, evocatrice e potente, lo fermano in un oggetto fisico, marmo o tela, carta o stromento. Tutto questo è determinato dalla volontà: è lo spirito che si vuole come arte, è l'arte che si vuole come fatto fisico.

Il primo nucleo, s'intende, è il fatto spirituale tutto intero, conoscenza, volontà e fantasia; ma quando l'attività fantastica comincia a lavorare per sè, le altre attività rimangono assorbite in lei e non le dànno più impaccio. L'apparizione dell'arte è in ogni fatto spirituale: è quel fatto stesso liberato dai vincoli della realtà fenomenica, quale lo vede, cioè lo crea, la fantasia: pare quello, ed è già un'altra cosa: era conoscenza, ed è ispirazione. Ma l'ispirazione è già arte, e non è ancòra arte; perchè sia arte concreta, occorre che si voglia come realtà naturale. Così l'artista ricompone nella sua opera l'unità dello spirito, conoscenza, volontà, fantasia; ma sostituendo il frammentario e il caduco dell'intuizione e della percezione con il perfetto e l'eterno della creazione.

La conoscenza è tale davvero, quando si rivela come volontà dell'oggetto; la creazione è tale davvero, quando si rivela come volontà della forma. Numerose testimonianze d'artisti d'ogni tempo e d'ogni nazione ci affermano la presenza cosciente di questa volontà di creare. Componendo la *Vita Nuova*, Dante già si propone di scrivere il grande poema della Commedia, se bene non sa ancòra egli stesso che cosa abbia a riuscirgli; il Leopardi che ha già mésso in carta la prima idea di sette inni sacri, non ne scrive che uno. Vittorio Alfieri narra nella sua *Vita* che, datosi alla lettura della Bibbia, s'infiammò del molto poetico che vi si conteneva, nè potè più stare a segno finchè « con qualche composizione biblica » non avesse dato sfogo a questo invasamento. E scrisse il *Saul* e, benchè almeno altre due tragedie bibliche gli s' affacciassero *prepotentemente* e l'avrebbero *trascinato*, non volle farle, parendogli che le tragedie eran già troppe. Onde si ricava che la lettura della Bibbia, come per un atto di volontà del poeta diede luogo alla tragedia di *Saul*, così per un altro tratto di volontà non produsse le due successive tragedie, pur contro la prepotenza dell'ispirazione. L'arte, scrisse Gustavo Flaubert, « è libera come la volontà, ond'è prodotta » [1]. Nella *Genesi d'un poema*, Edgardo Poe riduce il processo artistico a un complesso di volizioni, anzi di calcoli. « Fatta anzi tutto la scelta dell'argomento, poi quella dell'effetto che voglio produrre, mi do a esaminare s'io possa meglio raggiunger l'intento con gli episodii della narrazione e con uno stile

[1] *Corrispondance*, II, p. 71.

accurato, se con episodi rari e con una forma pedestre, o se con eguale novità di fatti e di stile ». E Oscar Wilde in un suo saggio, *Il critico come artista*: « Ogni bella opera d' immaginazione è conscia e volontaria. Nessun poeta canta perchè deve cantare. Almeno, nessun grande poeta. Un grande poeta canta perchè elegge di cantare. Così è ora, così è sempre stato ». Ho voluto riferire tante testimonianze di poeti, perchè hanno valore d'esperienze soggettive: i poeti, che creano, posson sapere meglio de' filosofi come accada il processo della creazione, mentre l' osservano continuamente in se stessi. Del resto, come si potrebbe creare, senza la volontà di creare?

E come la volontà tende sempre ad un fine, così anche la volontà di creare ha il suo fine, ed è la bellezza. Questa dunque non apparisce nelle cose, le quali, per la conoscenza, possono essere solo vere o non vere, grate o sgradite, buone o non buone; ma è il valore dell' attività creatrice, cioè della fantasia. L'arte è la creazione de' più diversi elementi nel processo della fantasia; la bellezza è la nuova forma che ne scaturisce.

Eppure tutti i giorni ci tocca udire: Com'è bella quella donna! Com'è bello quel paesaggio! Ciò accuserebbe l'esistenza d'una bellezza oggettiva. Ma chi consideri più sottilmente, vedrà che si tratta d'una metafora. In tutti questi casi la volontà dice: bello, per significare *quello che piace*; è una sostituzione verbale del valore *estetico* al *pratico*. Qualche volta è la fantasia che dice: bello; ma allora s'affisa, benchè forse

creda altrimenti, non già nella realtà naturale, ma nella nuova realtà ch'ella ha già creata.

Certo, chi voglia costruire la filosofia su l'uso linguistico, sosterrà che, mentre tutti chiaman bello un cane, un cavallo, una donna, un atto di carità e un'operazione chirurgica, occorre cercare una teoria estetica, che comprenda tutte codeste manifestazioni dell'attività umana. Ma poichè veramente lo stato d'animo suscitato dalla contemplazione d' un quadro di Tiziano non è punto simile a quello prodotto dalla vista d'un cavallo, d'un orfanotrofio o dell'estirpazione d'un cancro, noi circoscriviamo l'uso della parola *bello* soltanto a significare il valore di ciò ch'è generato dalla fantasia, e risveglia, non in alcuni soltanto, ma in tutti, il piacere disinteressato (*rapimento* vorrei dirlo, per distinguerlo dal piacere organico e determinarlo come creazione a sua volta), della creazione. In vece una donna ch'è bella per uno, è insignificante o magàri brutta per un altro: qualunque paesaggio può essere bello, secondo il carattere, lo stato d'animo, l'educazione, la moda. La preferenza degli spiriti afflitti è per le rocce e i precipizi, quella de' pacifici per i giardini e i laghetti, quella de' mistici per le lande aride e meste, e così via seguitando. È questione di sentimento. In un'ora di sconforto ci può parer bella, come alla Saffo del Leopardi, una notte di tempesta, che in vece ci parrà orribile se avremo a passarla in mare. Segnatamente poi rispetto alla natura animale, noi abbiamo fatto l'occhio e l'inclinazione, per abitudine ereditaria, a un tipo approssimativo di ciascuna specie, ch'è come

la media di tutti gl' individui: e tanto più aggrada ciascun individuo nuovo, quanto più s'accosta a quel tipo. E poichè quasi sempre gli scultori e i pittori di tutt'i tempi a quel tipo si sono attenuti, il valore di bellezza, che nelle loro opere procedeva da altre ragioni, s'è trasportato, per un'illusione spiegabile, nella realtà naturale. E così noi crediamo di vedere in una donna la *bellezza* d'una Venere o quella d'una madonna preraffaelita, in un uomo la *bellezza* d'Apollo o quella del San Giorgio di Donatello. È uno scambio in somma, tra il piacere della vista e l'appagamento della fantasia, tra il valore organico e il valore estetico. Tanto è vero, che in una pittura troviamo bello anche il mostruoso, e la più bella donna di questo mondo, formata materialmente nel gesso, non sarà mai un' opera d'arte. Perchè in arte la creazione pur del mostruoso è sempre creazione, e quindi bellezza, mentre nella realtà il piacere pur della perfezione fisica è sentimento, e quindi fatto pratico.

Per la stessa ragione, bisogna escludere dal reame ideale della bellezza e dell'arte i quadri plastici, le pantomine, i balli, i fiori finti, gli spettacoli equestri, le cinematografie e altri simili spassi, certo degni della maggior considerazione, ma che con l'arte, come vorrebbe qualche esteta di manica larga, non han che vedere. Alcuni producono solo il diletto fisico del movimento, e vanno tutt'al più riportati alla psicologia della grazia; altri sono volgari imitazioni di cose naturali; altri, in fine, copie meccaniche del fatto d'arte, senza più gusto, nè fantasia: tutta roba mesticciata per il piacere de' sensi, e dove non c'è neppur l'ombra di

una intenzione creatrice. Mi fermo sur un solo esempio, quello che dà la maggiore illusione dell'arte, il ballo. Su che si fonderebbe la giustificazione del ballo come arte? Su questo: ch'è una creazione espressa *per mezzo di movimenti*. Or il movimento non è una rappresentazione concreta, è un elemento di rappresentazione, una astrazione sensibile. Non si può creare un movimento che non sia il movimento d'una cosa concreta, d'un corpo: non si può fantasticare la sintesi d'una serie di movimenti, ma solo di movimenti d'un corpo in movimento.

Ora l'artista non può creare un corpo in movimento come può creare i colori d'un quadro o le linee d'una statua. Egli è costretto a prender de' corpi umani, non creati da lui, ma esistenti in natura, e farli movere. La sua sintesi dunque si compie fra il movimento, ch'è creazione, e quel corpo umano, ch'è conoscenza; sintesi, come ognun vede, non punto sincera, perchè prodotta dalla combinazione di due elementi eterogenei, la fantasia e la naturalità. Di qui la meccanicità del ballo, cioè la sua inespressività: una serie di movimenti prestabiliti ed eguali per tutti; di qui la sua mutabilità e caducità, come caduca e mutabile è la persona che balla. Altra cosa è l'arte drammatica, non arte propriamente, ma fantasia riproduttrice e che, come vedremo, si può ragguagliare in certa guisa alla critica estetica.

Ma la volontà che vuole la forma ideale non può al tempo stesso volere le cose, già oltrepassate e annullate da questa. La volontà di creare non può imporre alla fantasia de' compromessi pratici. Quando la fantasia incomincia a elaborare la forma dell'ispirazione,

ella non vuole che sè, agisce per sè, obbedisce a una legge sua, ch'è quella della creazione vivente, tende a staccare nettamente la forma dalla psichicità del poeta, a purificarla d'ogni scoria conoscitiva, a isolarla nella luce dell' ideale. La volontà dee limitarsi a ricavar dalla sintesi estetica i varii elementi analitici che virtualmente già vi si contenevano, e a fissarli nel segno fisico, secondo il ritmo di quella sintesi. L'artista può *voler* creare uno stato d'animo o un personaggio; non può volere che quello stato d'animo si riveli in un modo anzi che in un altro, che quel suo personaggio compia o non compia un'azione, dica o non dica ciò che conviene all'autore. Nell'ispirazione originaria c'era già in germe tutta la successiva enucleazione degli elementi analitici; la volontà li ritrae in luce, ma non può aggiungerne arbitrariamente degli altri, estranei alla sintesi prima. Ciò sarebbe una violazione della libertà dell'arte, una contaminazione del teoretico con l'estetico, un'inframmettenza della passionalità *reale* del poeta nel processo ideale della fantasia, la quale invece vuole se stessa, come avvertimmo, di là da ogni reale interesse.

La fantasia non obbedisce alla necessità del pensiero pratico, ma alla legge della sua stessa unità, ch'è sintesi in sè, fuor delle cose, e crea ella stessa, della sua sintesi, i sentimenti, le immagini, gli atti, i pensieri; è libera rispetto alle cose, ma non rispetto a sè; la sua esigenza non è la verità o la moralità, ma la bellezza. La volontà agisce finchè dura il lavoro della fantasia; ma è volontà della forma, non volontà delle

cose; e quando vuole le cose, cioè il mezzo fisico, vuole anche queste come volontà della forma. L'intrusione d'una volontà estranea, d'una volontà interessata, d'una volontà delle cose, nel processo creativo, corrompe l'unità della forma, e genera il brutto.

La differenza tra la volontà pratica e la volontà estetica è a punto nel risultato. Mentre l'una aspira a mutare la realtà conoscitiva, l'altra produce una realtà nuova; quella s'esercita unicamente su le cose, questa in vece su le idee; quella cambia i fatti naturali, ma per ottenere nuovi fatti naturali, nuovi oggetti di conoscenza: questa al contrario s'affranca de' fatti naturali, e crea puri fantasmi, oggetto non di conoscenza, ma di ricreazione perenne, il cui valore, la sintesi in sè, è tutt'altro dal valore di quella, la sintesi del soggetto e dell'oggetto.

Ebbene, fu detto anche di corto, sia pur consentita all'artista la più sconfinata libertà; oltrepassi il mondo della natura; si crei nuove realtà e nuovi mondi a suo agio. Ma non potrà fare a meno di risvegliare sentimenti e passioni, vale a dire fatti morali, i quali costituiscono un momento essenziale, una qualità immanente e costitutiva dell'arte stessa. Che altro può essere la libertà reclamata dall'artista se non la libertà di crearsi de' valori morali suoi proprii, di dare una sua particolare soluzione del problema morale? La morale del poeta sarà rivolta contro la morale comune, sarà una divulgazione di valori morali nuovi. Tanto meglio, nessuno se ne spaventa; anzi spesso una nuova aspirazione umana è stata per l' appunto significata in un' opera

d'arte. Dunque, va bene: libertà piena al poeta di riformare e rinnovare le leggi della morale; ma egli confessi che l'arte sua è sostanzialmente *morale*.

Ora l'arte non può esser che grata a' moralisti e a' legislatori di tanta munificenza; ma purtroppo non saprebbe che farsene. In fatti, se l'arte crea una nuova realtà, codesta non è una realtà di contenuto, è una realtà di pura forma. In nessun'arte questo concetto è così manifesto, come nella musica. Si può egli sorprendere il fatto morale in una sinfonia del Beethoven o in un notturno dello Chopin? Eppure, vi si dovrebbe trovare, se la funzione etica fosse una qualità *essenziale* dell'arte. Ma la funzione essenziale dell'arte essendo la creazione d'un individuale compiuto, e non già questa o quella determinazione dell'individuale, che viene annullata in quel solo e supremo valore della creazione, ne consegue che un dramma o un romanzo può sì esser materiato d'aspirazioni morali; ma queste per l'arte non contano, sia che tengano dalla vecchia morale, sia che una ne bandiscano nuova; conta invece la sintesi ideale, onde i valori morali, come le trasfigurazioni storiche, come le vedute speculative, sono tradotti in una forma sovrana, la quale distrugge entro sè ogni altro valore che non sia se stessa. È vero, pur troppo! che davanti un'opera d'arte, il pubblico grosso s'esalta sopra tutto de' sentimenti e delle azioni per se stesse, astratte dall'unità della sintesi e considerate come valori pratici, onde un romanzo poliziesco del Conan Doyle o un dramma sanguinario alla Ulisse Barbieri trovan certo più ammiratori che un'ode dello Shelley o una commedia del Goldoni; ma gli uomini

di fantasia vigile e ricca (è vero che ce n'è pochi!) annullano subito quel momento affettivo nella sintesi ideale, nella tranquilla coerenza del fantasma, nella forma vivente. Il cui valore non è punto in proporzione dell'energia sentimentale, ma della sola energia creatrice: un canto che non effonda se non un quieto appagamento georgico, come il primo sonetto della *Bucolica* di Giovanni Meli, può essere arte meglio de' truci sonetti su la *Morte di Giuda* del Monti.

C'è davvero un momento, per altro, in cui l'arte anche s'afferma come volontà di cose, ed è quello in cui la creazione aderisce ad un segno fisico, marmo, tela, voce, strumento. Qui la volontà vuole sì ancòra la forma ideale, ma la vuole realizzata in un'apparenza sensibile, materializzata, capace di venire appresa dagli altri. Ma non per ciò l'opera smarrisce il suo proprio valore di pura bellezza, se il segno fisico venga appreso convenientemente, cioè come la stessa creazione che vuole sè nella storia, come natura che obbedisce alla fantasia. Per il buongustaio un disegno di Raffaello sur un cartone di pochi soldi avrà un valore d'arte infinitamente più grande che un palazzo edificato da un architetto volgare. La volontà pratica obbedisce all'estetica, e in certa guisa la compie, nell'espressione comunicativa. Il valore del nuovo segno non è economico o morale, ma continua a essere estetico: e per cercarne un altro, bisogna romper la sintesi, astrarre la materia dal fatto d'arte, negare la fantasia in un'opera della fantasia. Un'opera d'arte, in qualunque modo esteriorizzata, non sarà mai oggetto di conoscenza, ma di ricreazione (chi contempla l'opera d'arte, torna a crearla);

non una cosa naturale, ma una cosa spirituale espressa in un segno fisico; non verità storica, nè eticità, ma bellezza. Nella funzione teoretica, le cose sono prima dell'intelletto, e la volontà pratica non può che mutarle; nella funzione estetica, la fantasia è prima delle cose, e la volontà estetica spiritualmente le crea.

L'arte dunque non è soggetta a valutazione morale, se non quando fallisce al suo fine, ch'è la bellezza. Se la forma è raggiunta, qualunque ne sia ciò che chiamano il contenuto, l'opera d' arte è sempre morale, perchè morale è la liberazione dalla passione, l'annientamento del male, la gioia ideale della bellezza, a cui tende la fantasia:

L'aurea beltade ond'ebbero
Ristoro unico a' mali
Le nate a vaneggiar menti mortali.

« Il bello, avvisò il Goethe, è più alto del buono; il bello contiene in sè il buono ». Immorale sarebbe in certa guisa un artista che, avendo composto un capolavoro, per ignavia o per egoismo non lo traducesse in segni comunicativi o, se questo avess'egli già fatto, se lo tenesse in casa e così lo sottraesse a' suoi simili.

Se la forma non è raggiunta, si posson dare due casi. O l'autore s'illuse d'averla raggiunta, e allora si può anche usargli misericordia per mancanza di dolo: o scientemente, per fini pratici, badò solo a fare opera di corruzione, senza nessun pensiero della forma vivente; e allora va condannato. In entrambi i casi, per l'insufficienza della fantasia, quell'espressione ritorna fatto pratico, ed è quindi soggetta a giudizi pratici.

La forma superatrice del contenuo, la sintesi in sè puramente soggettiva, è la giustificazione, anzi l'esaltazione dell'opera d'arte, anche per il riguardo morale. E come non si può perdonare a certi romanzi osceni senza garbo nè grazia, così alla forma perfetta non va chiesto conto del contenuto, morale o immorale, ch'ella ha assorbito nella luce della bellezza. Chi, davanti la Venere capitolina o il ser Ciappelletto del Boccaccio, non assorge alla divina armonia della forma, e s'indugia a palpare con occhi concupiscenti le membra dell'una o a invidiare con intelletto plebeo la malizia dell'altro, non ha fantasia, e non è degno d'accostare l' opera d'arte; ma non deve addebitare al poeta la sua stessa miseria.

Certo, quando l'opera d'arte è creata e comunicata con mezzi pratici, si può anche astrarre dalla sua origine, e arbitrariamente giudicarla secondo una legge che non è la sua; quasi tutti fanno così, specie in tempi di prevalente materialità; ma questo appunto è l'errore. Condannare le belle statue ignude o il *Decamerone* come immorali, è una stortura non meno dello spregiare un trattato di ragioneria, l'eroismo d'un soldato in battaglia o il prosciugamento d' una palude mefitica, perchè non sono opere d' arte. Ammirare un'opera d'arte per il senso storico o la passionalità che si crede scoprirvi, è come giudicare la fedeltà dei documenti o la sincerità degli affetti dalle ornate metafore con cui sono espressi. Chi vuole affisarsi in una opera d'arte, bisogna che vi s'affisi solo con la fantasia: l'intelletto e il sentimento non servono che a corrompergli il gusto.

VIII.

Il piacere estetico o rapimento.

Il premio dell'artista, il quale ha attuato la sua volontà di creare, è un piacere, quello che si suol dimandare il piacere estetico, e che accompagna l'autocoscienza della creazione. Ma tutti i psicologi hanno sempre avvertito che il sentimento estetico è molto diverso da ogni altra sorta di sentimento, sia organico che spirituale. Lasciando da parte i sentimenti organici, i quali sono a fatto soggettivi e non hannno alcuna pretesa di valore universale (*a me piace il Barolo o il profumo delle tuberose o la signora tale; ma non esigo che piacciano a tutti*), anche i sentimenti intellettuali e morali, i sentimenti di valore, differiscono da quello estetico almeno in ciò: che solo il sentimento estetico è scevro d'ogni interesse, è affatto libero. L'amore dell'utile e l'amore del bene si volgono a cose esistenti nella realtà, hanno uno scopo pratico, son dunque determinati da un interesse: quando lo scopo è raggiunto, il piacere che ne deriva non è più libero, come non era libera la mia volontà determinata dall'inclinazione o dal dovere. In fatti nè l'attuazione della volontà utilitaria, nè quella della volontà morale, è necessariamente accompagnata dal piacere: un malato che beva il decotto di china per guarire, la madre che lasci andare il figliuolo in guerra per la difesa della nazione, non provan certo piacere. Lo stesso va ripetuto per il piacere della conoscenza. La quale, o è di cose nuove,

e allora il piacere è soltanto organico; o è di nuovi rapporti, magàri d'una nuova sistemazione dell'universo, e anche allora il piacere non è libero, perchè determinato dall'interesse della verità. In oltre anche qui la scoperta del vero non è sempre piacevole: nè un marito che abbia scoperto la colpa della propria moglie, nè Giacomo Leopardi quando credè dimostrare la necessaria infelicità degli uomini, avranno gongolato di gioia.

Il piacere estetico è dunque il solo piacere che sia libero, vale a dire non determinato dal desiderio, dal dovere o dal bisogno di verità; il solo che sia disinteressato, perchè non si protende verso nulla di praticamente esistenziale.

Il piacere estetico accompagna per necessità ogni produzione o riproduzione del fatto d'arte; anche se praticamente (cioè fuori dell'arte) il suo contenuto fosse spiacevole. Il dolore di Niobe, la ferocia del gruppo d'Ercole e Lica, lo strazio del conte Ugolino, la tortura riflessa di Raskolnikoff, non risvegliano, tradotti in forma ideale, un diverso piacere estetico che le creazioni di contenuto giocondo, come commedie, ditirambi e novelle galanti.

Or poichè il piacere estetico non vien mai dalle cose, nè da' rapporti delle cose, nè dalla conoscenza, nè dall'attività pratica, ma accompagna esclusivamente la coscienza della creazione, sia nella fantasia produttrice, sia nella riproduttrice; poichè l'introspezione ci avverte ch'esso non somiglia ad alcun altro piacere nè organico, nè intellettuale o morale; poichè è un piacere senza scopo e senza contenuto, non so che di

fluido, di sospeso e di casto, uno stato d'euritmia dello spirito; bisogna concludere che anche il piacere estetico è una creazione, come la stessa creazione. Si seguitò a considerare il piacere estetico un piacere come tutti gli altri, finchè si tenne l'arte per un momento della conoscenza, la conoscenza sensibile, l'imitazione della natura o l'intuizione. E come nessuno s'accorse che quella non era conoscenza, ma creazione, così non è straordinario che nessuno, non ostante l' esperienza quotidiana, sentisse che il piacere estetico non era un piacere come gli altri, ma una nuova realtà di piacere, un piacere creato dalla fantasia e che, per distinguerlo, noi chiamammo *rapimento*.

IX.

Il caratteristico dell'arte e il carattere della realtà.

Fin a questo punto considerammo la forma nel suo principio supremo, la sintesi in sè, la creazione dell'individuale compiuto, la bellezza: e c'ingegnammo di distinguerla così da' prodotti della facoltà conoscitiva, intuizione, storia, concetto, come da quelli dell'attività pratica, emozione, passionalità ed azione. Ma ora è pur necessario studiare la forma in se stessa, nella sua struttura, ne' suoi elementi costitutivi, ne'suoi molteplici atteggiamenti. Perchè sta bene che la forma è la sintesi in sè; ma la sintesi in sè è un'identità, che forma il valore dell'opera d'arte, ma che si trova

tal quale in tutte le opere d'arte. Le quali non son già per altro una sola: bisogna dunque esaminare anche la natura delle rappresentazioni che concorrono a formare ciascuna sintesi, e la legge ideale che governa l'intero processo della creazione.

Il concetto di sintesi importa il concetto di varietà e d'unità di questa varietà. La forma è appunto la rappresentazione dell'unità sintetica della varietà; per affermare l'unità sintetica della forma, bisogna dimostrare l'unità analitica delle varie determinazioni. I particolari d'un'opera d'arte son forma anch'essi, cioè frammenti di forma: pura soggettività, e dunque creazione. Nè anco qui avviene di ritrovare le tracce della realtà fenomenica: la fantasia, al tempo stesso che crea la nuova realtà, ne crea tutti i particolari; i quali, come la forma totale, si sottraggono alle leggi teoretiche e pratiche, e obbediscono solo alla legge estetica, ch'è l'unità ideale, la sintesi come sintesi, l'autocoscienza della forma. E ciò è tanto vero che anco un'immagine staccata, in una poesia; un episodio, in un romanzo; una scena , in un dramma, possono essere arte; anzi qualche volta son essi arte e non l'intera composizione: son forma per sè; ma non aderiscono alla forma totale. Ciò accade segnatamente a' poeti di fantasia troppo mobile e troppo diffluente, a' così detti « imaginifici », capaci di creare delle forme semplici e brevi, ma non di costruire con queste forme una forma più complessa e più vasta. Allora ciascuno di que' frammenti è bello per sè, ma la forma totale è brutta, perchè non è, perchè que' frammenti di forma non riescono a fondersi interamente nell'unità della forma totale.

Anche per questo noi possiamo trovare, e difatti troviamo, belli de' frammenti d'antichi poeti, quantunque in verità non sempre possiamo affermare che fosse bella egualmente l'intera creazione originaria.

Tali elementi della forma sono rappresentazioni, sentimenti, pensieri; ma non quelli della realtà fenomenica. Non già che l'arte non abbia logica: ha una logica sua, il cui valore non è la verità, ma la cooperazione al fatto d'arte, alla bellezza. La logica di Dante è, per esempio, che gli spiriti del suo *Inferno*, benchè non abbiano corpo, possono essere visti, uditi, abbracciati e fin anco battuti. La logica del Foscolo è che l'uomo perisce interamente, ch'è un'illusione financo il ricordo de' morti, che i sepolcri non servono: dunque bisogna costruir de' sepolcri e accostarvisi con religione. La logica di quasi tutti i poeti drammatici è che un'azione, la quale dura tre ore, è durata tre mesi, tre anni e magàri di più. E qual'è la logica del meraviglioso? la logica de' cavalli che parlano (ahi, l'esempio classico della definizione: *l'uomo è un animale ragionevole!*); delle migliaia e migliaia di chilometri attraversate a passo d'uomo, vale a dire a non più di quaranta metri il minuto, in un'ora; delle fate che si trovano nell'attimo stesso in due luoghi differenti; de' pesci che son vivi anche fritti, e così via seguitando? Eppure, tutti questi sono giudizii, cioè fatti logici. Ma la loro legge è di là dalla conoscenza, nella pura immaginazione: l' intelletto non potrà mai pensarli, la fantasia li comprende senza fatica. Sono libere forme fuori d'ogni esperienza sensibile e intellettuale, le quali hanno anzi annullato in sè ciascuna

esperienza, per aderire alla forma creativa, la quale a sua volta assorbirà loro nella nuova realtà infinita ed eterna, di cui ella è l'esperienza.

Ciascuna forma ha il suo significato individuale, il suo proprio sembiante, la sua particolare realtà, la sua vita interiore e totale. Questo a punto è il *caratteristico*. Il quale non ha che vedere nè coi sentimenti e i pensieri abituali dell'artista trasmutabili da un giorno all'altro, dall'una all'altra composizione, e spesso financo in contraddizione tra loro, nè con la particolare maniera d' apprendere la realtà naturale, che accade diversamente in ogni uomo.

La conoscenza ha carattere, ma non il caratteristico. Le impressioni d'uno stesso oggetto sono continuamente fugaci, nè l'intelletto può dominarle e conciliarle in un'unità superiore. Ciascuno di noi prova sentimenti ed impulsi, in cui consiste ciò che si dimanda carattere; anche s'accorge che alcune tendenze sono in lui più imperiose e altre meno, alcune passioni veementi e altre languide; ha la coscienza più o meno chiara che tra i suoi stati d'animo successivi il legame è più intimo che tra stati d'animo suoi e d'ogni altro suo simile. Ma tutti poi siamo costretti a confessare le nostre intime contraddizioni: ciascuno riesce inesplicabile a se stesso: quante volte non accade d'udir persone, tutt'altro che dissennate o leggiere, meravigliarsi di non provare più un tal sentimento, d'esser trascesi a un tale atto, d'aver obbedito a un tale istinto, di cui non avevan coscienza? Esiste il carattere, ma non l'unità ideale del carattere , ciò che io chiamo caratteristico: l'uomo più integro davanti gli occhi della

gente, ha poi, nel suo segreto, debolezze e rivolte, che nessuno conosce: non c'è grand'uomo per il suo servitore, dice l'adagio francese. Finchè lo spirito vive il flusso continuo de' propri affetti, può, sì, conoscerli, ma non può liberarsene, non può trasformarli, nè purificarli, nè ricavarne un'interpretazione nuova e totale, non può insomma crearli. È quindi erronea la definizione del Tolstoi: « L'arte è una forma dell'attività umana, che ci consente di suscitare negli altri coscientemente e volontariamente i nostri sentimenti per mezzo di certi segni esteriori ». L'amore sarebbe dunque arte?

Un poeta ha un bel mettere in carta, con tutta sincerità, ciò che gli passa dentro: egli non produrrà che una lista di notazioni sentimentali, ovvie, slegate, senz'alcuna armonia e senz'alcuna bellezza. Soltanto quand'egli si sarà sottratto a se stesso, e ricomporrà liberamente nella fantasia quel suo stato d'animo trasfigurato, arricchito, corretto, divenuto nuovo ed estraneo, sottoposto alla legge ideale che gli fu data; quando, in fine, dal tumulto del carattere avrà ricavato la pura armonia del caratteristico, allora, ma allora soltanto, egli otterrà quella realtà superiore che si chiama arte.

Il caratteristico in arte non è dunque l' impronta della conoscenza, nè quella della volontà.

Il carattere della sensazione e del sentimento, il carattere soggettivo, spesso si trova ne' semipoeti e persino ne' falsi poeti. È la varietà dei gusti, delle tendenze, degli affetti; la particolare maniera d'associare e dissociare le immagini; la preferenza per alcuni atteggiamenti espressivi, ora l'analogia, ora la personificazione, ora la somiglianza, ora l'antitesi, e così via

seguitando; la diversa struttura della facoltà rappresentativa, ora plastica, lampeggiante di rappresentazioni visuali, auditive, motorie, animatrice della natura, ricca e allucinante; ora diffluente, incline a rappresentare gli stati d'animo nella loro indeterminatezza e nella loro musicalità, più suggestiva che concreta, più intima che chiara, più tenera che eloquente; ora semplice, trasparente, perspicua, tutta materiata d'intuizioni spontanee, oggettivata nelle cose, la natura veduta in uno specchio; ora frammentaria e possente, evocatrice d'impressioni singole, ma che hanno risonanze larghe e profonde, tumultuosa, ineguale, despotica, che sforza il lettore a compier l'immagine bruscamente sbozzata dalla fantasia dell'artista.

Ma tutto codesto si trova così in Dante come in Cecco d'Ascoli, così nell'Ariosto come nel Boiardo e nel Berni, così nel Manzoni come nel Guerrazzi. È una necessità del pensiero individuale, non è una qualità propria della fantasia.

I sentimenti, le tendenze, gl'impulsi reali del poeta, il suo *dato passionale*, non son nulla per l'opera d'arte; non elementi, nè materia dell'elaborazione creatrice.

Certo, quando il momento dell'ispirazione, cioè la sintesi creatrice, è avvenuta, se ne cominciano a sprigionare, con le sensazioni, le percezioni, le immagini, anche emozioni e passioni. Ma non sono quelle abituali al poeta, sono sue creazioni: non gli servono per la vita pratica, ma solo per la vita dell'arte. Spesso un poeta che nell'arte sua è un predicatore di massime virtuose ed eroiche, nella vita pratica è un cattivo soggetto. Del resto non sono nè i sentimenti pratici, nè gli stessi senti-

menti estetici, che costituiscono il pregio della bellezza. Non basta commuovere per fare opera d'arte. Una madre che si dispera sul corpo del figliuolo defunto, o Lucrezia Borgia che, nel dramma di Vittor Hugo, s'uccide a' piedi del suo Gennaro, non ci lascian freddi, nè per questo fanno vera poesia.

Come non è arte la mera sensazione o il mero concetto, così non è arte il mero sentimento. « Nessun vero intendente d'arte, osserva Federico Schiller, negherà mai che opere d'arte appassionate sian tanto più perfette quanto più risparmiano, anche nella maggior tempesta degli affetti, la libertà dello spirito. Si dà un'arte bella della passione, ma un'arte bella appassionata è un controsenso, perchè l'immancabile effetto della bellezza è l'affrancamento dalla passione » (1).

Quanto al dato passionale del poeta, la sua intrusione nel processo della fantasia, impacciando la libera attività del fantasma, corrode sempre e qualche volta distrugge la pura bellezza della creazione. L' artista, agitato dal suo odio o dal suo amore, non è capace d'oggettivare il fantasma per modo che questo si muova obbedendo soltanto alla sua legge interiore: gli suggerisce le parole, invece di lasciarlo parlare da sè; lo loda o lo biasima; s'industria d'esagerare le qualità che meglio rispondono al suo desiderio; lo sforza ad agire secondo il bisogno non di lui, ma suo, dell'autore; gli impone la volontà propria; confonde l'estetico e il pratico; d'una creatura vivente fa un simbolo, e d'una forma un fantoccio.

(1) *Sämmtl. Werke*, Leipzig, Reclam, XII, pag. 51.

Così accadde a molti poeti, all'Alfieri, al Manzoni nelle tragedie, ed anche talora allo Schiller, al Byron, a Vittor Hugo: troppo invasi dal dato passionale, despoticamente costrinsero i loro personaggi a rappresentar solo quello o la negazione di quello; l'Alfieri ideò personificazioni della tirannide o della libertà, il Manzoni della rassegnazione cristiana, lo Schiller della magnanimità, il Byron della rivolta contro la legge sociale, l'Hugo dell'eroismo cavalleresco, della crudeltà, della tenerezza materna.

E lo stesso è della poesia detta lirica nel senso più stretto. Se il poeta non avrà dominato e annullato il tumulto de' suoi sentimenti, l'opera sua riuscirà greggia, eccessiva, discorde, incoerente, proprio come i discorsi di chi delira in balìa d'una grande passione; che moveranno l'orrore o la pietà, ma arte non sono di certo. Tal'è, per esempio, la lirica di fra Jacopone, a cui non si può certo dire che manchi l'affetto, e quella in genere di tutt'i poeti a' lor primi passi, del Foscolo nell'ode a Bonaparte liberatore e del Leopardi nell'*Appressamento della morte* e nelle *Elegie*.

In vece l'artista perfetto riesce a una così piena oggettivazione del proprio fantasma, da obbedir egli alla legge di questo, da contemplarlo, ascoltarlo e seguirlo, come una cosa estranea al suo spirito. Scrivendo il romanzo di *Bouvard e Pecuchet*, annotava il Flaubert: « ... mi sento divenir loro. La loro stupidaggine è mia, e ne scoppio ». Alessandro Manzoni, giunto a quel luogo del suo racconto in cui Renzo ubbriaco nell'osteria della Luna Piena comincia a sballarle un po' troppo marchiane, non può trattenere quest'osservazione: «Qui

è necessario tutto l'amore che portiamo alla verità, per farci proseguire fedelmente un racconto di così poco onore a un personaggio tanto principale, si potrebbe quasi dire al primo uomo della nostra storia ». E un poeta così imperiosamente personale come il Leopardi, aveva ragione d'avversare il dramma, « perchè è quello che esige la maggiore prossimità d'imitazione, la maggiore trasformazione dell'autore in altri individui, la più intera rinunzia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente di alcun altro ».

Ciò non è tutto vero: anche rappresentando « altri individui», il poeta li rappresenta secondo il suo spirito, vale a dire secondo la sua fantasia individuale; ma tutto ciò che è sensazione o sentimento, deve rimanere determinazione analitica della sintesi creatrice, ognora presente nella forma, ma ognor fusa in essa e dimenticata: la forma è libera; si muove per sè; non obbedisce alla volontà del poeta, ma alla sua propria legge. Il caratteristico, in somma, non è già il carattere del poeta, ma quello dell'opera d'arte. Ogni forma ha, di fatti, un carattere suo, vale a dire un suo chiaro sistema di qualità psichiche, il quale non corrisponde a quello più o meno confuso del poeta, ed è anch'esso creazione. Chiunque può vedere che Francesca, Farinata, Ugolino, Manfredi non sono Dante; come Amleto, Otello, Desdemona, Cordelia, Re Lear non sono lo Shakspeare. Ma io sostengo che persino nella poesia lirica il poeta non può mai rappresentare i dati effettivi del proprio carattere. Il

castum esse decet pium poetam
Ipsum, versiculos nihil necessest

del poeta latino, si può applicare a molte altre manifestazioni dell'arte. A uno scrittore è consentito d'elaborare con la fantasia uno stato d'animo ch'egli direttamente non visse, a patto che nel calore della creazione lo viva più intimamente che se l'avesse vissuto nella realtà; di rappresentare un carattere che non è il suo, a patto che vi s'affisi più intensamente che in sè medesimo. In ciascuna fantasia è una psiche infinita, che oltrepassa di molto l'esperienza pratica; in ciascun uomo si muovono, o attive alla superficie o sopite nell'imo della coscienza, tutte le possibilità: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Il carattere effettivo è determinato dalla successione delle qualità psichiche deste e operose; ma la poesia può ricavare dalla sua sintesi qualità oscure, può determinarvi ignoti rapporti, può crear nuovi affetti e nuovi caratteri. Solo è necessario che questi sieno coerenti, vale a dire che abbia ciascuno nella sintesi originaria la sua scaturigine, la sua propria legge e l'impronta della sua schietta originalità. E in ciò per l'appunto consiste il caratteristico, per cui ciò ch'è arte si distingue da ciò che non è arte. Michelangelo rappresentò nelle rime i suoi sentimenti individuali, e riuscì a pena mediocre; nel *Giudizio universale* dipinse caratteri nuovi di dannati e d'eletti, e fece capolavori.

Il dato passionale dunque è elemento della creazione, come la sensazione, la percezione, l'idea, soltanto se anch'esso è creazione e rimane annullato nella creazione totale. Quando si dice che la *forma è il contenuto*, intendendo per *contenuto* una qualunque realtà oggettiva, si scambia la *forma*, ch' è propria dell' arte,

con l' espressione ch' è l' esteriorizzazione pratica dell'atto conoscitivo. Se la forma esprimesse una tale realtà, certo serberebbe le qualità del contenuto: e si dovrebbe non soltanto accettare le categorie retoriche dello stile elegante, dello stile frondoso, dello stile asiatico e simili, ma persino si potrebbe proporre uno stile matematico, uno stile astronomico, uno stile geografico e uno stile odontoiatrico. E tornerebbe in onore la teoria de' generi letterarii, mentre il poema epico sarebbe la forma della leggenda, la tragedia quella delle forti passioni, l'epigramma quello dell'ironia e della celia. Ma l'arte è pura forma, la quale produce di sè altre forme minori e in sè le riassorbe continuamente; sensazioni, rappresentazioni, pensieri, passioni, sgorgate dal primo nucleo della creazione, sono anch'esse creazioni; creazioni, se si vuole, di contenuto, ma che la forma annulla nella sua sintesi. *Il contenuto è la forma.* La passionalità dell'opera d'arte non esiste per sè, esiste in funzione della forma, la quale abolisce ogni altro valore che non sia quello della bellezza.

Creare una forma scompagnata di passionalità non è certo possibile, e sarebbe a ogni modo un vizio di quella; la nuova realtà creata dalla fantasia non patisce lacune o mancanze, è perfetta. Ma la passionalità non è la bellezza: è una delle tante determinazioni analitiche, il cui ritmo e il cui valore è nella sintesi della creazione.

Se s'avesse a giudicare l'opera d'arte dalla potenza della commozione, quanti drammi da arena, quanti romanzi da appendice, che han fatto versare fiumi di lagrime, non andrebbero collocati più alto che le composte e armoniose rappresentazioni del teatro greco ed

inglese, del romanzo italiano e francese? E c'è forse sinfonia del Beethoven, la quale possa gareggiare per delirio d'entusiasmo con l'inno di Garibaldi? La seduzione del sentimento è proprio uno de' maggiori pericoli al critico rozzo; il quale in vece ha da spogliarsi d'ogni praticità e contemplar l'opera d'arte con la sua fantasia: nel qual senso ebbe ragione il poeta che scrisse:

> La grande Muse porte un peplum bien sculpté,
> Et le trouble est banni des âmes qu'elle hante.

Sicchè la fantasia non è intuizione, nè sentimento, nè pensiero, nè volontà pratica: è oblio di tutto codesto nella libertà dello spirito; è la facoltà, onde questo riesce a elaborare in sintesi armoniosa tutte le determinazioni d'un individuale. I fatti psichici, creazioni ed elementi di creazione, son l'aspetto della creazione; ma la sua essenza è *la sintesi*, l'unità della visione totale, la forma. Ciascuna forma si distingue dall'altre per il suo caratteristico, la varietà delle determinazioni sensibili e sentimentali: il suo valore è di là da queste, e consiste soltanto nella qualità della forma, nella sintesi in sè, nel puro fatto della bellezza.

X.

La coerenza nell'arte e la coerenza logica e pratica.

Anche ogni conoscenza esige una sintesi. La conoscenza è in fatti un'aggregazione di sensazioni attuali o dedotte; e l'atto mentale, onde si compie l'aggregazione, si chiama sintesi. Noi non possiamo niente

rappresentarci come aggregato nell'oggetto, se non è aggregato nell'intelletto; ma d'altra parte niente può aggregare l'intelletto, se la sensazione non glielo fornisce come esistente nell'oggetto. Le sensazioni son dunque la materia della sintesi conoscitiva, la sintesi è la loro legge; quelle sono imposte alla funzione teoretica, questa è la stessa funzione teoretica. La sintesi conoscitiva non è quindi libera, è determinata dalle sensazioni attuali o dedotte, s'acconcia a aggregare qualunque varietà di sensazioni le venga dalla realtà, è sintesi del soggetto e dell'oggetto, del pensiero costante e delle cose variabili.

Gli elementi della sintesi conoscitiva non sono stretti fra loro e alla sintesi da alcun legame necessario, benchè la sintesi stessa sia necessaria.

Io vedo un cavallo bianco, snello, veloce; questa è la mia rappresentazione e, come tale, è necessaria; ma so che nessuna di quelle qualità è necessaria alla sintesi, giacchè, mutando ciascuna di esse, potrei sempre formare una sintesi nuova, avere la rappresentazione d'un nuovo cavallo. In somma, la sintesi conoscitiva è la semplice facoltà d'aggregare, ma non isceglie le sensazioni aggregate; le costringe in unità, ma non impone loro altra legge che quella dell'unità. La sua necessità è nella sintesi, non già pure negli elementi di quella.

Ciò che vale per la sintesi del simultaneo, anche vale per la sintesi del successivo. L'autocoscienza del mio pensiero mi dà la certezza che una sequenza d'intuizioni, di rappresentazioni, di rapporti appartiene a me, e che appunto appartiene a me perchè una è la mia coscienza, una la mia sintesi. La quale anch'essa ag-

grega la sequenza degli avvenimenti, ma non li crea; li accoglie quali sono, tumultuosi, slegati, accidentali, senza vere cause nè veri effetti, mentre ogni effetto segue, ma non deve necessariamente seguire, alla sua causa; e l'unità necessaria della sintesi non può nè determinare nè mutare la sequenza analitica delle rappresentazioni. È sintesi necessaria d'una varietà analitica non necessaria.

Le sensazioni nella sintesi intuitiva, le rappresentazioni nella sintesi logica, hanno dunque coesione, ma non propriamente *coerenza*. La quale parola io adopero per significare un rapporto necessario e immutabile tra le varie sensazioni o tra le varie rappresentazioni, e tra queste e quelle e la loro sintesi; un legame originario fra tutte le parti d'una creazione e la forma.

Appunto per questo bisogna escluder dall'arte la così detta *invenzione*. L'invenzione è una sintesi di concetti, vale a dire una sintesi vuota. Nella seguente invenzione d'una novella del Boccaccio: « Un geloso in forma di prete confessa la moglie, al quale ella dà a vedere che ama un prete che viene a lei ogni notte; di che, mentre che il geloso nascosamente prende guardia all'uscio, la donna per lo tetto si fa venire un suo amante, e con lui si dimora », nessun legame necessario spiega i rapporti del geloso, della moglie e del prete, che sono arbitrarii, e, rimutati, produrrebbero un'altra invenzione egualmente plausibile. L'invenzione, rispetto all'arte, è anche meno della storicità; perchè il fatto o il personaggio storico è un' intuizione reale, mentre il fatto inventato è un concetto, qualcosa d'indistinto e di labile, un'astrazione, una sintesi dell'inesi-

stente, l'ignoto e l'increato, qualcosa che non s'esprime nè come conoscenza nè come arte. Perchè divenga arte, occorre che il poeta sostituisca la creazione vivente al concetto, e la rischiari d'una sintesi nuova e rivelatrice. Raramente i poeti si curano di cercare da sè le loro invenzioni: le prendono dove le trovano, sicuri che quella roba, essendo fuori dell'attività spirituale, non appartiene ad alcuno.

Ora la qualità che più d'ogni altra sembra essenziale all'opera d'arte è la *coerenza*. E intendiamo appunto quella coerenza fra tutte le singole determinazioni, onde ciascuna non si può immaginare diversa da quella che è, e la nuova forma ci si rivela una, integrale, immutabile, armoniosa, vivente. Non è codesta una coerenza che possa venir giudicata dall'intelletto o dalla volontà, ma solo dalla fantasia. Anzi ciò ch'è incoerente secondo ragione è spesso il segreto della bellezza nell'opera d'arte.

Che l'incoerenza meramente razionale per se stessa non noccia all'opera d'arte, fu dimostrato con sottile argomentazione e larga mèsse d'esempi da Giuseppe Fraccaroli nel suo bel libro, *L'Irrazionale nella letteratura*. Basterebbe quello dell'ombre nella *Commedia*, le quali, se bene espressamente dal poeta sian predicate trasparenti, leggiere, impalpabili, imponderabili, pur dànno luogo a fenomeni di resistenza e di gravità, come gli avari che vanno

Voltando pesi per forza di poppa,

come il barattiere che s'attuffa nella pece e torna su « convolto », come il conte Ugolino, che forbisce la

bocca su i capelli dell'arcivescovo, come Lucifero i cui peli son tanto tenaci che Dante vi si può arrampicare. Fu rimproverato al Leopardi d'aver mésso in mano alla « donzelletta » del *Sabato* un « mazzolin di rose e di viole », che non fioriscono nella stessa stagione; a Lucrezio d'avere asserito l'indifferenza degli dèi dopo la famosa invocazione a Venere, con cui s'apre il poema: a Raffaello d'avere dipinto Adamo con una zappa di ferro; a Michelangelo d'aver troppo ringiovanito la madre del Cristo morto; ad altri artisti altrettali incongruenze: che importa? La fantasia non è ligia alla conoscenza e può, anzi deve, creare rapporti contrastanti alla conoscenza: tutto sta ch'ella osservi la sua legge, e quella soltanto.

Nè meno l'incoerenza pratica, come fatto conoscitivo, può far contro alla pura bellezza. Quando Catullo ideò il breve carme famoso *Odi et amo*, o il Foscolo propugnò ne' *Sepolcri* la fede in un'illusione ch'egli aveva per tale; quando Dante, intrapreso il suo viaggio di purificazione morale, non si fece scrupolo di cadere in deliquio per la pietà d'un'adultera e d'un'incestuosa come Francesca, nè d'ammirare un miscredente come Farinata, nè di parlare con accorata venerazione a un sodomita come Brunetto; quando l'Amleto dello Shakspeare indugia tanto a vendicare la morte del padre, dopo i giuramenti terribili dell'atto primo, in questi e altri casi compagni la contraddizione pratica è evidente; e pure non ce ne accorgiamo: la nostra fantasia riman paga, l'abbagliante fulgore della bellezza riveste ogni cosa d'una vita più intensa e più alta. Noi sentiamo che la creazione del poeta è *più vera* della realtà, le cui

contraddizioni egli è riuscito a comporre in un'armonia superiore.

L'arte in somma non si propone per fine la coerenza intellettuale, nè la coerenza morale; l'arte si propone la *coerenza assoluta di tutte le determinazioni fra loro e con la sintesi originaria.*

Fu sempre affermato, da quasi tutti i filosofi, che l'individuale, vale a dire la rappresentazione concreta, è oggetto della conoscenza. Le sensazioni, i sentimenti, gl'impulsi, sono tutti altrettanti individuali. Il pensiero è l'aspetto delle cose, e le cose, giacchè non sono categorie, sono individui. La sensazione sarà un individuale più semplice, la percezione sarà un individuale più complesso; ma sono entrambi individuali. Era inevitabile, dopo ciò, il ragguaglio, che pur fu proposto, fra arte e conoscenza sensibile, arte e intuizione sentimentale.

Ora codesta è un'illusione o un equivoco della nostra coscienza: noi chiamiamo individuale ciò ch'è solo particolare; ma in verità la conoscenza non ci dà mai, nè, volendo, potrebbe, la schietta presenza dell'individuale. Delle cose avvertiamo e riteniamo soltanto alcune, poche o molte, determinazioni; coglierle tutte non c'è dato mai. E ciò non soltanto perchè le determinazioni delle cose sono infinite e il più spesso inafferrabili, non solo perchè la necessità pratica ci costringe a non iscernere delle cose se non quello che ci conviene, ma anche perchè ciò che chiamiamo *cose* non è se non la nostra conoscenza delle cose: lo spirito umano dà alle cose la sua propria impronta, ne illumina le determinazioni e i rapporti, ma nel suo divenire pe-

renne rinnova continuamente quelle determinazioni e i loro rapporti. Così, tutto ci sfugge; persino lo « scoglio sterile » ch'è la conoscenza, secondo l'Hume, trema perpetuamente: l'impressione, per quanto scarsa, che ciascuno di noi avrà d'un oggetto, non sarà esattamente la stessa, pur da un attimo all'altro; ma sarà sempre più o meno diversa, a ogni nuova appercezione di quello.

Sicuramente, se in principio una tale scarsità e superficialità di dati conoscitivi può produrre lo scambio fra due o più rappresentazioni simili, a poco a poco il senso s'affisa in alcuni elementi diversi e, distinguendo l'una dall'altra, crede aver còlto l'individuale. Non ha còlto in vece se non qualche nuovo elemento della prima rappresentazione, che non occorre, o occorre differente, nella seconda; ma la sua conoscenza è sempre un sistema assai limitato di fatti psichici, una sintesi più o meno parziale, approssimativa e schematica, un simbolo o un'etichetta, non mai l'individuale compiuto.

Chi vuole aver la riprova di questo fatto, scruti l'immagine interna ch'egli ha di persone o di cose, le quali magàri crede di conoscer bene e da lungo tempo. Di suoi vecchi amici non saprà forse dire nè la tinta degli occhi, nè la forma delle mani; d'un palazzo che sorge rimpetto al suo, se abbia venti o ventiquattro finestre, e se il portone sia di quercia o d'abete. Un tale si fa frate o prende moglie o s'ammazza: i suoi stessi parenti, coloro che da anni e anni aveano spiato tutt'i suoi sentimenti e tutt'i suoi atti, esclamano in coro: — Chi l'avrebbe mai immaginato! —. E così

sempre. E ognora nuova è la nostra sorpresa quando, separati da un luogo o da una persona con cui credevamo d'aver tanta dimestichezza, ci avvediamo di non averne serbato fuor che qualche tratto più risentito, e poi quasi una nebbia fluttuante e confusa. La conoscenza è possesso di determinazioni individuali, non d'un individuale in tutte le sue determinazioni; d'alcune proprietà della rappresentazione, non d'una rappresentazione in tutte le sue proprietà.

Dice il Manzoni, confrontando la storia, ch'è conoscenza, con la poesia, ch' è creazione: « Que nous donne l'histoire? des événements qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par *leurs dehors*: ce que les hommes ont exécuté. Mais ce qu'ils ont pensé, les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, *ils ont révelé leur individualité*, tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; tout cela est le domaine de la poésie. Eh, qu' il serait vain de craindre qu'elle y manque jamais d'occasions de *créer*, dans *le sens le plus sérieux et peut-être le seul sérieux de ce mot* » (1).

Or perchè accade che la conoscenza colga alcune e non tutte le determinazioni della realtà? Forse perchè, come affermano i pragmatisti, ciò che noi vediamo e

(1) *Lettre à M. Chauvet.*

intendiamo del mondo esterno è solo la connotazione utile, ciò che il nostro spirito vuol ricavarne per regolare la propria condotta? In tal caso basterebbe sottrarsi al giogo della volontà utilitaria, per ottenere un'intuizione disinteressata della realtà, in cui consisterebbe il segreto dell'arte. E questo a punto, un'intuizione pura, cioè scevra di fine pratico, è l'arte per Enrico Bergson, l'acuto filosofo dell'intuizionismo ([1]). Ma, per quanto verginale e nativa, una tale intuizione, se fosse possibile, sarebbe sempre un ritaglio istantaneo e fugace della realtà; alcune determinazioni, non tutte; uno schema, non un individuale; la coscienza del soggetto, non quella dell'oggetto. Il poeta che vuol tradurre in un canto, il pittore che vuol fissar su la tela, il musicista che vuol rivelare in una melodia il suo stato d'animo, l'ha già oltrepassato, e tale quale non può riviverlo, nè quindi esprimerlo più.

Ma se pur lo potesse, o non sarebbe pago, perchè non avrebbe avuto coscienza di crear nulla, nè l'oggetto che gli viene dal di fuori, nè la sua impressione che gli viene dal di dentro — l'uno e l'altra condizionati —; o avrebbe liberamente rielaborato la propria

([2]) « .... l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même ». *Le Rire*, Paris, Alcan, p. 161 e cfr. fino a p. 172. E in fondo era anche stata l'idea del De Sanctis: « quando un oggetto, o piuttosto l'immagine di un oggetto, si presenta nel nostro cervello, noi ne riceviamo un'impressione: e quando quell'immagine vogliamo tradurla al di fuori con la parola, *questa contiene in sè non solo l'oggetto, ma l'impressione prodotta.... E questa parola è arte nella sua forma più elementare* ». *Scr. var.* II, p. 141.

impressione in una sintesi nuova, di là dalla percezione, e allora avrebbe oltrepassato la realtà.

Lo spirito, come sappiamo, è un divenire perenne. Avanti ch'egli abbia avuto agio di raunare nella sintesi interna dell'appercezione più che alcuni elementi della realtà, questa gli s'è già trasfigurata, è un'altra realtà, esige una sintesi nuova. Se la realtà non è mai eguale a se stessa, come può dunque esser còlta in *tutte* le sue determinazioni, le quali son già trasformate ancor prima che se ne abbia avuto coscienza? Come si può interamente conoscere le proprietà d'un individuale, che apparisce e dilegua nello stesso punto?

La conoscenza è un sistema di sensazioni, di sentimenti, d'emozioni, di percezioni, d'impulsi senza numero, che lo spirito vive, ma de' quali non ha altra coscienza se non quella che gliene giunge del risultato, cioè dell'immagine o dell'espressione finale. Come questa gli sia pervenuta, lo spirito non sa: sa unicamente di possedere alcuni frammenti d'individuale, che gli tengono luogo dell'individuale compiuto. L'individuale compiuto era a punto la somma degli elementi senza numero, forse psichicamente vissuti, ma non sintetizzati nell'unità del pensiero. In vece il solo fatto psichico, di cui abbiamo coscienza, è il risultato schematico di quel processo di determinazioni anteriori, che alla nostra coscienza rimangono ignote o mal note. La coscienza chiara non è che un'apparizione istantanea, il lampo definitivo e sommario di quel processo: eppure solo l'intero processo sarebbe stato il vero individuale, l'individuale compiuto. Un'appercezione netta e distinta, avvertì primo il Leibnitz, che per « apperce-

zione » intendeva la percezione cosciente, deriva da altre appercezioni meno chiare e meno distinte, e ciascuna di queste è prodotta da una o più « piccole percezioni », vale a dire da percezioni inconsapevoli e mute, ma senza le quali non si riesce a darsi ragione dell'appercezione.

L'attività conoscitiva non può dunque far altro che cogliere in una sintesi sola alcune poche e disperse determinazioni dell'individuale; ma l'individuale compiuto, l' individuale con tutte le sue determinazioni, l'individuale nella sua vita cosciente e nella sua vita incosciente, non è un prodotto della conoscenza, è la creazione della fantasia: non è il provvisorio della realtà fenomenica, ma l'eterno dell'arte.

L'arte per l'appunto comincia dove la conoscenza finisce. Quando lo spirito ha appreso una sensazione o un sentimento, un bisogno o un impulso, rispetto alla conoscenza intuitiva non può esiger altro: la conoscenza è perfetta. La conoscenza d'un lago, d'una sventura domestica o d'una persona incontrata per via, è nè più nè meno che lo stato d' animo in cui ci troviamo. un'impressione diffusa con qualche determinazione più distinta e più rilevata.

Ma se tale impressione è caduta nello spirito d'un artista, comincia l'evocazione dell'individuale, vale a dire la creazione. Al tempo stesso ch'è appresa da' sensi, quell'impressione è trasformata dalla fantasia: non è già più se stessa, è una cosa nuova, un'ispirazione fuori a ogni contingenza del poeta, fremente d'una sua propria molteplicità virtuale e necessaria, nucleo di creazione e anticipazione di forma. Ella è una sintesi,

non di dati antecedenti, ma di rappresentazioni ulteriori, le quali scaturiranno da essa e ne conserveranno il ritmo iniziale; le quali saranno perciò necessarie e non casuali, compiute e non frammentarie, coerenti e non soltanto aderenti, eterne e non provvisorie; le quali sorgono innumerevoli dalla sintesi orginaria e continuamente s'annullano in lei, poichè la loro vita è la vita di lei: ne sono prodotti e la producono a un tempo: forma che crea il suo contenuto ideale; contenuto ideale che si dissolve nella sua forma.

L'artista *vede*; vede, cioè, la sua nuova realtà. E quell'impressione muove dentro di lui una folla d'immagini, non già quelle avvertite effettivamente nel momento dell'appercezione che ora, almeno tal quale, non può nè anco più richiamare e non gli servirebbero più, ma d'immagini nuove o rinnovellate, coerenti alla forma ch'egli ha intravista, le determinazioni virtuali, le « piccole percezioni » che non conobbe, ma dee creare per dar vita all'individuale dell'arte.

Fra queste immagini trasceglierà le più chiare e le più penetranti, quelle che svegliano altre determinazioni inespresse, quelle che improvvisamente rischiarano i più segreti meandri della creazione. E le immagini tutte, tutt' i loro rapporti, avranno il colore ed il ritmo del fantasma vivente, saranno le necessarie vibrazioni di quello, ne illumineranno ciascun aspetto recondito, rappresenteranno la varietà coerente nell'unità libera, tutt'intèro l'individuale.

Ora è più agevole intendere che cosa sia la coerenza della fantasia, e come non si debba scambiare con qualunque altra sorta di coerenza.

La coerenza intellettuale è la connessione di più giudizi conforme alla loro necessità logica e reale: l'incoerenza intellettuale è la negazione di quella conformità. Quando il Cervantes, dopo avere narrato che a Sancio era stato rubato il somaro da Gines di Pasamonte, continua a rappresentare il valente scudiero a bisdosso di quello, cade in una incoerenza intellettuale; ma il lettore ci bada poco. La coerenza pratica è la connessione d'uno o più atti ad un fine conforme agli impulsi del sentimento: l'incoerenza pratica è la negazione di quella conformità. Quando Tancredi, l'eroe de' cristiani nella *Gerusalemme*, muove incontro ad Argante, ma alla vista di Clorinda ristà come immemore, egli è certo incoerente; e però il Galilei non si fece scrupolo di canzonare il povero Tasso: ciò non ostante quel luogo, rispetto all'arte, è tra i più belli del poema.

La coerenza estetica in fatti è la reintegrazione dell'unità della forma, che crea per sè e annulla in sè tutte le singole immagini: l'incoerenza estetica è la disintegrazione di quell'unità in elementi slegati e arbitrari. Le rappresentazioni dell'arte non sono casuali, incoerenti e schematiche, come quelle della conoscenza, ma inerenti e immutabili, ordinate in un sistema perfetto, tali che si rifrangono a vicenda, e concorrono insieme al risultato supremo, la vita dell'individuale. Che una barca nel golfo abbia le vele bianche, è un dato della sensazione, necessario sì; in quanto la conoscenza non può ricusarlo, ma che non corrisponde ad un'interna necessità spirituale: che invece la nave heiniana ne' versi *Passa la nave mia*, abbia le vele nere è

una creazione del poeta, libera sì rispetto alla conoscenza, ma rispondente alla necessità di quella forma ideale: noi possiamo immaginare che la barca veduta nel golfo abbia le vele rosse; non possiamo immaginare che la nave di quella poesia le abbia altro che nere. La necessità della conoscenza è soggezione dell'intelletto alla realtà; la necessità della fantasia è soggezione della forma a se stessa.

Una semplice sensazione o un semplice sentimento non sono coerenti nè incoerenti; la ricognizione de' rapporti fra più sensazioni o più sentimenti è sottoposta alla legge della coerenza intellettuale, la quale non può tener conto se non delle sparse determinazioni che s'affacciano al divenire della coscienza. Sicchè la realtà conoscitiva pare spesso incoerente, mentre la realtà estetica è sempre coerente. Nessuna delle sue parti può venire mutata senza alterare il sistema, cioè senza oscurare la rappresentazione totale o la forma: questa unità indissolubile, quest'interna armonia a cui rispondono tutte le determinazioni d'un individuale, quest'ideal verità che governa il flusso chiuso e continuo di tutti gli elementi d'una stessa forma, è la coerenza dell'arte, la quale non può essere creata che dalla fantasia, nè appresa che dalla fantasia. Il vero artista è colui che, avuta l'ispirazione d'una nuova realtà, è capace di ricostruirla tutta con perfetta coerenza, vale a dire di ritrovare tutte le determinazioni anteriori e posteriori, ignote e palesi, che necessariamente si collegano a quella in un'unità libera. Non è però a credere che tali determinazioni e quella stessa ispirazione fossero nella natura, e che l'artista si sia limitato a intuirle. La

conoscenza, per lo spirito, è sintesi di soggetto ed oggetto; l'artista cerca quelle determinazioni nel solo soggetto, ch'è quanto dire le crea. Un esempio basterà a chiarire la distinzione. Storicamente risulta che Francesca da Rimini andava pe' quarant'anni e che Paolo, vicino a' cinquanta, avea moglie e una figliuola, quando accadde la terribile strage. Dante ce li rappresenta giovani, belli, gentili. La realtà era incoerente, e tale parve anche al poeta: coerente è la sua creazione stupenda.

L'ispirazione, onde muove il poeta per realizzare la forma, non è altro in sè che il subitaneo mutamento d'una sensazione, d'un'appercezione, d'uno stato di animo, in un'immagine creativa, per effetto della fantasia. Il lieto canto dell'allodola, udito dallo Shelley una sera d'estate presso Livorno, fu da prima per lui nient'altro che una sensazione piacevole; ma quando immediatamente la fantasia gli offrì l' immagine del «blithe spirit», avvenne il distacco dalla realtà e scoccò il minuto dell'arte. Per altro, quella stessa ispirazione creativa, finchè isolata e inespressa, non è coerente, nè incoerente, e quindi non è ancora arte, sì germe d'arte o arte in potenza. Diverrà arte in atto, quando il poeta la farà centro d'un sistema di rappresentazioni ubbidienti a un ritmo comune e dal cui complesso risulti, non già solamente l'espressione d'una sensazione o d'un sentimento, sia pure ideale, ma una forma che sia in funzione solo di se stessa, ricca, piena, armoniosa, coerente in ogni sua parte, diversa da ogni altra forma anche simile, un vero individuale. Il sentimento dell'amore sarà sempre lo *stesso* sentimento, come il sole è

lo *stesso* sole, per la coscienza comune: un uomo che ami oggi, domani e fra un anno, crederà di provare sempre un'eguale agitazione. *Agnosco veteris vestigia flammae*, dice anche Didone. Solamente un poeta come, per esempio, il Petrarca, sarà capace di determinare, cioè di creare, i successivi momenti dell'amor suo, le più tenui gradazioni e variazioni del suo sentimento, e l'unità, cioè la sintesi ideale, da cui scaturirono.

La coerenza estetica è tutt'altra cosa che la coerenza intellettuale o la pratica: talvolta persino una bella opera d'arte non è che l'elaborazione d'una contraddizione interiore. Otello ama la moglie e la soffoca; Manon Lescaut ama il cavalier Des Grieux e lo tradisce; Orlando, re Lear, don Chisciotte sono dementi. Nella *Clemenza di Tito* del Metastasio, Tito si farebbe scrupolo di non apparire clemente in ogni occorrenza; nel *Saul* dell'Alfieri, l'odio e l'amore, la crudeltà e la compassione, l'ingiustizia e la magnanimità si contendono perpetuamente il cuore del re: rispetto alla conoscenza Tito è coerente e Saul no; rispetto alla fantasia avviene precisamente il contrario.

La conoscenza frammentaria, fluida e trasmutabile, soggetta alle costrizioni teoretiche e pratiche della realtà fenomenica, non può dunque aspirare se non all'unità provvisoria. L'unità eterna è la conquista dell'opera d'arte. In un'opera d'arte, spazio e tempo non contano (com'è dimostrato, fra altro, dalla letteratura teatrale); in un'opera d'arte la verità e la moralità non importano. Immagini, sentimenti, rapporti, modi espressivi, tutti i particolari tendono concordemente e irresistibilmente a

quell'unità libera onde son nati e per cui son nati, oltre e sopra le cose. Non a pena la fantasia batte l'ali, il poeta ha già il soprasenso di quell'unità, se bene non vede ancora fuor che qualche favilla dell'opera sua. E quel soprasenso, ch'è la sintesi stessa, genererà, senza ch'egli pur se n'avveda, schiere e schiere e schiere di determinazioni, le determinazioni dell'individuale vivente, così numerose, che se tutte volesse esprimerle, non ci riuscirebbe mai. E tale appunto è la tortura di ciascun artista: egli crede di non poter mai comunicar per intero la sua creazione, perchè dee contentarsi di rivelarne una parte, quel tanto che basti a suscitarne in altrui una riproduzione più o meno fedele, ma non mai veramente la forma ch'egli mirò pura e infinita nel fervore della sua creazione. Nella conoscenza sono incoerenti, perchè date dal senso, le intuizioni, e l'unità sintetica è necessaria, ma relativa; nell'arte sono coerenti, perchè prodotte dalla fantasia, le immagini, e l'unità sintetica è libera, ma assoluta.

PARTE SECONDA

L'ATTO CREATIVO

I.

Come opera la fantasia.

Quanto è stato detto fin qui induce ad ammettere, oltre l'intelletto e la volontà, una terza funzione dello spirito, a fatto distinta dalle altre, se bene agisce insieme con quelle: la fantasia. La quale non è riproduttrice di sensazioni, nè di percezioni, nè d'immagini, nè di concetti, perchè oltrepassa qualunque dato dell'esperienza; non è volontà pratica, perchè non si riferisce ad alcun oggetto reale e non serve ad alcuna conoscenza; è dunque senza interesse e cioè senza scopo, che non sia l'espressione della nuova realtà in cui propriamente ella consiste; ha il suo fine in sè ed è fine a se stessa.

Non bisogna creder, per altro, che le tre attività dello spirito, la conoscenza, la volontà e la fantasia, siano delle parti avulse l'una dall'altra. Sono anzi lo stesso unico spirito che si potenzia variamente, ora come apprendimento di cose, ora come volontà di nuovi rapporti, ora, in fine, come creazione d'un realtà armoniosa ed eterna. La fantasia non è già postulata solo perchè non sia conoscenza, nè volontà: ella afferma se stessa

nella sua attività; è creazione e crea. Appunto la specificità del concetto dell'arte come creazione e come fantasia, ci dà la rivelazione della fantasia come attività creatrice, cioè dello spirito che si potenzia in sintesi di sè con se stesso, nella suprema libertà e nella suprema originalità, come pura bellezza.

Il motivo della riluttanza a distinguere la fantasia dalle altre attività dello spirito si riduce a un sofisma intellettualistico. Dopo tutto, s'oppone, la vostra arte, per libera, per illimitata che sia, non può se non comporre e scomporre, elaborare, rafforzare e spostare le sensazioni, le emozioni e i pensieri, cioè i materiali forniti da' sensi e dall'esperienza. A modo suo, sta bene; ma la fantasia non tratta in somma che le stesse impressioni trattate dall'intelletto.

Ora l'errore consiste qui appunto: nel supporre che i fatti psichici siano « gli stessi », perchè si possono astrattamente classificare sotto uno stesso nome; e che quindi l'azzurro del cielo che io vedo adesso sia la stessa cosa che l'azzurro del cielo nel quadro d'un pittore; che la malinconia provata da un altro per sue particolari ragioni, sia la malinconia de' *Sepolcri* o quella d'un notturno di Federico Chopin, e così via seguitando.

Giova insistere su questo punto: non solo perchè il concettualismo pratico è così radicato nella coscienza comune, che a fatica ella se ne può liberare; ma anche perchè, se non si riesce a afferrar bene la funzione creatrice della fantasia, non si può nè meno intendere una teoria dell'arte come pura creazione.

L'opera d'arte, si oppone, non può nascer dal nulla:

la creazione presuppone la conoscenza; la trasforma, va bene, ma non può annullarla; è creazione nel senso di trasfigurazione e rifusione d'elementi che già esistevano nella coscienza, non già nel senso di creazione assoluta.

Or bene: quali sono codesti elementi che esistevano nella coscienza, avanti la formazione dell'opera d'arte? Ricordi più o meno chiari, più o meno numerosi, di sensazioni e di percezioni, di sentimenti e di volizioni, di stati d'animo, d'idee, di pensieri passati. Tutti questi elementi sono conoscitivi, non già perchè li custodiamo dentro di noi quali ci apparvero la prima volta, ma perchè li accompagniamo con la coscienza dell'esistenziale; riconosciamo, vale a dire, che, se bene rivissuti e rielaborati dallo spirito attuale che li ripensa, pur ci sono imposti dalla nostra memoria, sono qualcosa di reale che noi pensammo altra volta in un modo, che ripensiamo ora in un altro, ma che è sempre sintesi di soggetto ed oggetto, sia questo una cosa o solo il ricordo di essa.

Ma l'ispirazione d'un artista non può essere nè una percezione, nè il ricordo d'una percezione, fatti teoretici i quali non posson dar luogo che ad espressioni teoretiche e non si prestano ad alcuna libera elaborazione della fantasia. La selva, che ricordo d'aver veduta, o la descrivo con le determinazioni che s'affacciano ora al mio spirito come reali, e non fo arte; o la trasmuto in un'altra selva, e allora questa non è più un elemento che prima esisteva nella mia coscienza, ma è una mia creazione. In fatti, la mia nuova selva non avrà comune con l'altra nè un albero, nè un'ombra, nè

un ramo, nè una foglia, nessuna determinazione. Avrà comune soltanto il nome, ch'è un simbolo concettuale e pratico; a quel modo che il mio lustrascarpe e Falstaff saran detti uomini entrambi, ma non hanno nulla di comune tra loro, nè pure l'esistenza, che per il primo è reale e per l'altro illusoria.

Ma, viene anche osservato, sia pure che ciascuna rappresentazione è una nuova rappresentazione; sia pure che la creazione non ha con le rappresentazioni più o meno simili se non un rapporto concettuale e arbitrario; potrebbe egli uno statuario, che non avesse mai veduto leoni, scolpire un leone, un poeta, che non avesse sperimentato la gelosia, creare un geloso?

La questione così è posta male. Certo, se un artista si propone di creare il *suo* leone, quel leone sarà la sua creazione; ma come l'artista un *leone* voleva creare, quel suo leone avrà con le rappresentazioni pratiche del leone lo stesso rapporto concettuale e arbitrario che tutti gl'individui d'una classe hanno tra loro. Altrimenti nè anche lo Spirito che crea tutti gli esseri sarebbe creatore, e non farebbe se non ricopiare eternamente se stesso. Napoleone non sarebbe una creazione di quello Spirito, ma l'imitazione o, al più, la trasformazione degl'infiniti uomini vissuti prima di quello. Nessuno per altro impedisce al poeta di creare degl'individui a fatto nuovi, senza alcun riferimento all'esperienza teoretica o pratica, e a cui dee dare financo de' nomi nuovi. Tali l'ambrosia e il nepente de' poemi omerici; le anime de' beati nella *Divina Commedia*; l'Ariele, il Puck, le fate dello Shakspeare, e così via seguitando. In oltre nell'architettura e, più, nella musica, nessuno saprebbe

trovare un rapporto fra il sentimento creato dall'artista e un qualunque sentimento catalogato ne' manuali di psicologia. Lo stato d'animo creato dalla *Siciliana* dello Schumann o da una sonata del Clementi, dalle linee armoniose del tempietto di Bramante o dal palazzo della Cancelleria a Roma, è nuovo a fatto, non ha una sua propria denominazione, non si può riportare a alcuna classe di sentimenti interessati, è pura creazione. Ciò prova per l'appunto che l'artista può creare, non già dal nulla, ma dalla sua propria fantasia, di là da ogni esperienza conoscitiva; e che, pur quando sembra, a chi guardi solo la superficie, che l'artista trasfiguri o rinnovi de' dati della conoscenza, in verità egli crea, crea la forma e le determinazioni, crea qualcosa ch'è di là dall'esperienza e dal ricordo di lui, e a cui solo per la necessità dal mezzo comunicativo dà il nome dell'individuo e della specie che occorre ne' vocabolarii dell'uso corrente.

In somma ogni fatto psichico è solo se stesso, differente da tutti gli altri: e la loro somiglianza non è se non concettuale ed astratta. Tutto sta a vedere soltanto se il fatto psichico è determinato dalla realtà, vale a dire se è sintesi del soggetto e dell'oggetto, o se è sintesi pura del soggetto, senz'alcun riferimento alla realtà, anzi di là da essa. Il primo caso è quello della conoscenza, il secondo quello della creazione.

Lo spirito, dunque, può conoscere sensazioni, emozioni e pensieri suggeriti dall'esperienza; ma può anche crearne fuori di qualunque esperienza. Una volta il dato della costruzione è la rappresentazione o il concetto, un'altra l'ispirazione.

Ciò per cui l'arte si distingue essenzialmente da ogni altra attività dello spirito, è la sua intimità, la sua originalità e la sua irrelatività. Mentre la conoscenza e la praticità sono coscienza di relazione tra lo spirito e le cose, la forma non ha relazioni: nella forma non esiste il soggetto e l'oggetto, ma solo il soggetto: la creazione è lo stesso creatore, il poeta è l'opera sua.

Che poi i prodotti tanto della conoscenza, quanto dell'arte, si chiamino con gli stessi nomi, è un arbitrio pratico: nessuno certo impedisce di collocare nella specie « cavallo » e Xanto e Brigliadoro e Baiardo e Babieca e Ronzinante; ma alcun zoologo non dirà mai che sono la stessa cosa de' cavalli visti e studiati da lui. Che poi gli elementi della creazione sian quantità, qualità, relazioni e modalità, a paro con quelli della conoscenza, se bene tanto diversi, è naturale: perchè, oltre a tutto ciò, non c'è, nè ci può esser nulla, nè nello spirito, nè fuori dello spirito.

Ma quello stesso spirito che, per la conoscenza, è vincolato alla ferrea necessità dell'esperienza possibile, ha pure la facoltà di liberarsene, e di lanciarsi, oltre le pareti aspre e chiuse del proprio intelletto e della propria volontà, nel mondo infinito della creazione; ov'è l'assoluta libertà, l'assoluta potenza e l'assoluta armonia. Questo mondo, nel quale ogni dissidio fra lo spirito e le cose viene composto, perchè *lo spirito è le cose*, e le cose sono lo spirito, si chiama *arte*.

Unicamente sorprende che si sia tanto aspettato a distinguere la fantasia come attività indipendente, mentre ogni giorno, si può dire, in noi e fuori di noi, abbiamo la riprova di codesta attività; ella corre sul filo

d'oro della *philosophia perennis*, e tutti parlano di creazione, anche coloro pe' quali lo spirito non è altro che meccanismo. L'errore iniziale e costante fu quello d'aver considerato il senso esterno e il senso interno come fonti di sola conoscenza, mentre in verità essi sono anche fonti di pura creazione; la qual cosa fu almen sospettata perfino da David Hume, quand'egli riconobbe l'impossibilità di stabilire se le impressioni provengono immediatamente dagli oggetti o se siano prodotte dalla potenza creatrice dello spirito ([1]). L'uno e l'altro; ma l'uno è conoscenza, l'altro creazione.

Anche è accaduto che i teorizzatori dell'estetica, essendo stati quasi tutti filosofi e non artisti, non trovaron dentro di sè un largo campo d'introspezione per lo studio dell'attività creatrice, e le creazioni altrui inclinarono naturalmente a considerarle come fatti conoscitivi, un po' diversi dal consueto, ma non d'altra natura: in somma, un grado più o meno alto della funzione teoretica. E il solo ch'ebbe veramente una concezione, se non definitiva, più chiara, del fatto d'arte, fu per l'appunto un poeta, Federico Schiller.

Or se molti filosofi si sono ingegnati di determinare, analizzare e chiarire il processo della conoscenza e quello della volontà, il processo della creazione non è stato scrutato a bastanza. In generale, o è stato ricondotto a un particolare momento dell'attività teoretica, o è stato a dirittura scambiato con l'attività pratica, per via d'un doppio errore che noi ci sforzammo di dissipare: il primo, che l'arte sia intuizione, imitazione,

([1]) *Trattato della natura umana*, I.

illusione, o come altro dir si voglia, della natura; il secondo, che l'arte sia sentimento, e quindi inclinazione e quindi piacere.

Il bello è ciò che piace, si sa in fatti ch'è una delle più scempie, ma anche delle più popolari definizioni del bello; *l'arte è sentimento*, è un'altra definizione che, specie dopo il romanticismo, ebbe molti proseliti.

Non son punto rari gli artisti, i quali ci abbian lasciato testimonianze della loro maniera di comporre; e se fossero stati sempre sinceri, quelle confessioni farebbero molta luce alla nostra ricerca. Ma pure fra le ingenuità, gli equivoci, le esagerazioni, le pose e financo le contraddizioni di quelle testimonianze, tre fatti sono costanti in ciascuna: l'unità della sintesi originaria, la elaborazione della fantasia, la coscienza della creazione.

« Un giorno, narra il Tolstoi nel suo libro su l'arte, mi fu mostrato da un pittore celebre un suo quadro figurante una processione. Ogni cosa v'era mirabilmente rappresentata: soltanto non appariva dalla composizione alcun sentimento dell'autore circa il proprio soggetto. Gli domandai:

— Dunque, ella stima utili le processioni?

Il pittore, in atto di compatire la mia semplicità, mi rispose che a codesto non avea mai badato. Egli si dava solo pensiero di *dipinger la vita*.

— Ma ella avrà almeno l'idea del suo soggetto?

— Non ne so nulla.

— Allora ella odia le cerimonie religiose?

— Non le amo, nè le odio.

E la risposta fu accompagnata da un vero sorriso di commiserazione ».

Il Tolstoi, si capisce, se ne indispettì; ma il pittore aveva ragione, e a punto per questo era un grande pittore. Istintivamente egli sentiva che nè il concetto (l'idea) di ciò ch'è processione, nè il sentimento d'odio o d'amore che può accompagnarvisi, fa il quadro; ma solo la creazione ricca e armoniosa, *dipingere la vita*, cioè la vita della sua fantasia. Egli aveva prodotto una forma, e l'aveva sviluppata in una coerente armonia di colori: quando avea visto la *sua* processione, tutte le processioni reali eran già via dal suo spirito, nè quindi poteva amarle o odiarle, nè gl'importava pur di ricordarsene.

Se si potesse ricostruire veramente la genesi delle opere d'arte, forse si vedrebbe che molte son nate dall'insoddisfazione dalla fantasia davanti una creazione insufficiente o fallita. È naturale che una fantasia àlacre e pronta, in cospetto a una forma che non l'appaghi, risolva per conto suo il problema estetico proposto e non saputo risolvere dall'altra fantasia: così l'Alfieri, letta la *Merope* del Maffei, vide « quasi un lampo, altra tragedia dello stesso nome e fatto, assai più semplice e calda e incalzante di quella ». Così pure il musicista francese Massenet, secondo che narra il suo biografo, ebbe l'idea del *Re di Lahore*, scorgendo un cofano indiano, su cui era dipinta una danza di baiadere sorridenti ed ignude. Egli fissò questo nucleo iniziale in una melodia, onde poi scaturì tutta l'opera.

Edgardo Poe, che fu, tra gli scrittori moderni, un paradossale, ma acuto osservatore del fatto d'arte, dovè convenire alla fine che la poesia è « la ritmica creazione

della bellezza ». E, cercando una spiegazione mistica al processo creatore della fantasia « essa, egli afferma nello scritto sul *Principio poetico*, non è un semplice apprezzamento della bellezza che ci sta dinanzi, ma uno sforzo selvaggio per raggiungere la bellezza superiore. Ispirati da un estatico presentimento de' fulgori di là dalla tomba, noi c'ingegniamo con varie combinazioni delle cose e de' pensieri temporanei, di possedere una parte di quella bellezza, i cui veri elementi appartengono forse all'eternità ». Ma in somma, sfrondato de' simboli metafisici, questo periodo rivela nel poeta la coscienza dell'arte come creazione, e come creazione di qualcosa ch'è oltre e sopra la realtà empirica, d'una bellezza che non è la bellezza naturale, a cui egli credeva, ma una bellezza spirituale, di là dalle cose.

C'è stato e c'è degli artisti che si preparano alla creazione raccogliendo note, osservazioni, documenti, esperienze, in somma fatti conoscitivi. Ma quando s'accingono davvero a lavorare con la fantasia, s'avvedono che que' materiali servono poco, e bisogna trasformarli o dimenticarli.

Alfonso Daudet, raccontando la formazione del suo romanzo *I re in esilio*, ci descrive la sua ansietà di procurarsi notizie persino da' fornitori e alla questura; ma, messosi all'opera, « lasciai da parte, egli dice, la mia inchiesta, non ne conservai che alcuni particolari qua e là, frammenti di costumi e di scenario, e l'atmosfera generale ove il mio dramma doveva muoversi ». Anche Gustavo Flaubert confessa di volere assistere a un sepellimento, da cui forse caverà qualcosa per la sua *Bovary*, un effetto di commozione e di lagrime. « Ma

le mie, aggiunge tosto, saranno d'un ordine di sentimenti superiori. Nessun interesse le provocherà ».

L'aspirazione a una nuova realtà nel processo estetico, in opposizione alla realtà empirica, è attestata da molti scrittori; fra gli altri dallo Chateaubriand: « L'ardore della mia immaginazione, la timidità, la solitudine, m'indussero a ripiegarmi su me stesso in vece di cercar fuori di me; in luogo d'un oggetto reale, evocai, con la potenza dell'indistinto mio desiderio, un fantasma che non m'abbandonò più... Pigmalione fu meno acceso della sua statua: io mi struggerò di piacere davanti alla mia ».

Infine Carlo Baudelaire riesce a intuire come, non le sole immagini, ma anche i sentimenti e le idee siano, nell'opera d'arte, non altro che creazione. « Sicchè il principio della poesia è, strettamente e semplicemente, l'aspirazione umana verso una Bellezza superiore, e la manifestazione di quel principio è un entusiasmo, un rapimento dell'anima; *entusiasmo affatto indipendente dalla passione, che è l'ebbrezza del cuore, e dalla verità, che è il pascolo della ragione*. Poichè la passione è un fatto *naturale*, fin troppo naturale per non insinuare un tono scabro, discordante, nel dominio della pura Bellezza; troppo familiare e violento per non offendere i puri Desiderii, le graziose Melanconie e le nobili Disperazioni, che abitano le regioni soprannaturali della Poesia » (1).

Veramente squisita è una pagina dove il Flaubert

(1) *L'Art romantique*, Paris, 1880, pp. 168-9.

descrive la perfetta compenetrazione del poeta con la sua creazione, la quale lo fa suo, gli s'impone come la sola realtà, annulla in lui ogni coscienza della vita pratica. Aveva descritto la passeggiata a cavallo della Bovary, e ne ragiona a un'amica: « È delizioso lo scrivere, non esser più sè, ma circolare in tutta la creazione della quale si parla. Oggi, per esempio, uomo e donna ad un tempo, amante ed amata insieme, ho passeggiato a cavallo, in un pomeriggio d'autunno, sotto le foglie gialle; e io ero i cavalli, le foglie, il vento, le parole che si dicevano, e il sole rosso che faceva socchiudere le loro palpebre molli d'amore » (1).

La sintesi prima del fatto d'arte, la così detta ispirazione, essendo per sè inesprimibile, vien cercata manifestare con qualche simbolo, che si riferisce a un fatto conoscitivo o pratico; ma non è punto quello, giacchè in vece è il germe d'una nuova realtà, l'aurora d'un mondo.

Dante chiama i primi lucóri della sua fantasia, prenunzii della *Divina Commedia*, la « mirabile visione »; Michelangelo crede che il « concetto » di ciascuna statua sia imprigionato nel marmo, e che bisogna levarne il soverchio (2); il Beethoven nota una frase musicale, che non offre nulla di straordinario, poi la riprende, la scote, per così dire, in tutti i sensi, l'allarga, e dopo una lunga ed aspra elaborazione, riesce a ca-

(1) *Correspond.* II, 358-9. Del resto è anche citato nella *Psychol. de l'invention* par F. PAULHAN, Paris, 1901.

(2) *Rime*, son. *Non ha l'ottimo artista.*

varne il tema definitivo. Per lui, come per altri artisti i più nobili, la creazione è uno sforzo supremo, non già un dono improvviso e giocondo della fantasia. Ma la sintesi prima, per quanto rudimentale e tumultuaria, non manca mai; è quasi sempre una frase d'otto o dieci battute: non ha alcun valore per sè, è un mero titolo, e ciò non ostante racchiude tutto il fiume armonioso d'una sonata o d'una sinfonia. Al Goethe balena chiara la sintesi prima del *Faust* nel 1772; ma non comincia a concentrarvisi che nel 1774, e continua a rifrangerla in sè, per tutta la vita. Il Flaubert sceglie dei colori come simboli della sua ispirazione: « Ho l'idea, quando faccio un romanzo, di rendere una colorazione, una sfumatura. Per esempio, nel mio romanzo cartaginese, voglio fare qualcosa di *purpureo*. Nella *Signora Bovary* ho immaginato di rendere un tòno, quella tinta di muffa in cui vivono i centogambe ».

C'è degli scrittori più dozzinali, i quali affermano di scrivere *come sentono*, e degli artisti che si propongono di copiare il *vero*: simboli anche questi, il più spesso; e i primi voglion dire soltanto che non fanno violenza alla libertà della loro fantasia, gli altri che riproducono il loro vero, cioè la loro sintesi ideale.

Ma se la confessione è esatta, guai all'opera d'arte. Scrive Giorgio Sand a proposito del romanzo *Lelia*: « Ebbi notti di raccoglimento, di dolore austero, di rassegnazione esaltata, e scrissi belle frasi in buona fede. Ebbi delle mattinate di stanchezza, d'insonnia, di dispetto, e mi feci giuoco del giorno avanti e pensai tutte le bestemmie che scrissi. Ebbi de' pomeriggi di

umore ironico e beffardo, e mi spassai a rappresentare Treumor più vuoto d'una zucca ».

Ognuno può figurarsi che roba n'è venuta fuori. « Sono personaggi nè completamente reali, nè completamente allegorici », osserva persino un suo ammiratore [1].

E il Duprè, che s'atteggiò a fedele imitatore del vero contro le pedantesche pretese dell'Accademia fiorentina, a un certo punto de' suoi *Pensieri su l'arte* non ne può più, e dà in questo sfogo: « È inutile; bisogna esser decisi, sicuri del partito che si vuol prendere; quest'altalena di bello ideale e naturale nel ritratto non va: com'è assurdo e pestifero il naturale scrio scrio negli altri soggetti, specialmente sacri » [1].

L'arte è dunque *creazione*; creazione in senso proprio e non già per figura. È creazione, perchè non è conoscenza e non è praticità; è creazione, perchè si potenzia non come intelletto , nè come volontà, ma come fantasia, attività libera, autonoma e irriducibile dello spirito. È creazione, perchè le sue forme sono di là dalla natura; piene, armoniose ed eterne, quali la natura non diede mai; fuori a ogni contingenza fisica; inesauribili. È creazione, perchè si rivela per tale, specificamente, s'afferma nella sua intimità e nella sua irrelatività, s'accompagna ad uno stato d'animo nuovo, a fatto distinto da quelli interessati della sensazione e della passione, e che non si può chiamare se non coscienza della creazione, piacere della creazione o rapimento.

(1) E. CARO, *George Sand*, Paris, 1910, p. 105.
(2) Firenze, 1906, p. 210.

Molte leggende si son formate circa il fatto creativo e la sua genesi; le più divulgate son quelle ove l'artista è rappresentato come un usignuolo sul ramo, che canta ignaro e spontaneo, senza sapere quel che si faccia, cedendo quasi a un bisogno dell'organismo; e quell'altra secondo la quale egli è quasi un veggente che riceva di tanto in tanto un messaggio superiore, « la divina idea del mondo », e lo trasmetta a' suoi simili. Ma testimonianze degli stessi artisti ci mettono in guardia contro tali figurazioni teatrali. Ce n'è stati di quelli, che avean l'ispirazione facile e lieta, come il Goldoni, il Lamartine e il Dumas figlio; ce n'è stati di quelli che si son torturati a cercarla, come il Beethoven e il Flaubert; ce n'è stati che scrissero quasi sferzati dalla passione, come Michelangelo, l'Alfieri e Giorgio Sand, e di quegli altri che lavorarono a mente fredda, come Raffaello, il Bellini, Edgardo Poe e il più spesso Volfango Goethe. In alcuni la fantasia non è eccitata che da particolari stati d'animo; in alcuni da sensazioni più o meno estranee alla creazione (dello Schiller si narra che, prima di mettersi a scrivere, avesse bisogno d' immerger le mani nell'acqua diaccia); in alcuni da espressioni frammentarie d'altri artisti; in alcuni da tutto: per questi ultimi vivere è rifare il mondo, creare continuamente.

Tutti codesti son dati empirici, e dunque casuali e mutevoli: il dato costante è la fantasia del poeta, una sintesi nuova che, cercata o spontanea, entri nella fantasia come nucleo d'un'opera d'arte.

Che è quella sintesi nuova? Donde viene? Come si produce?

Che sia ciò, non lo so io;
Lo sa Dio
Che sorride al grande artiero,

scrisse un poeta: ed è vero. Quel momento è indefinibile. Chi è artista e l'ha provato, può al più tentare di comunicarne l'idea per immagini.

L'ispirazione può nascere o insieme con una percezione della realtà, o anche sola, nella profonda intimità dello spirito: nei due casi è sempre se stessa, volontà libera d'una forma infinita.

Si ha prima di tutto l'immediata sensazione d'esser quasi rapiti in una zona di sogno, fuori alla realtà quotidiana: e si discerne, come alla luce d'un lampo nel buio, non so che di fuggitivo e vivente, un gesto, un colore, alcune sillabe, un profilo: il tutto irreale, improvviso e straordinario. E la luce si spegne; e non c'è più altro.

L'artista sa bene che que' frammenti così, non sono ancor nulla; pure egli, ed egli solo, li sente liberi rispetto a sè, ma legati tra loro d'una vita tanto necessaria, ch'egli può già prevedere le infinite determinazioni, le quali, se v' affissi la sua fantasia, sorgeranno da quelli, coerenti a quelli, soggette come quelli alla legge d' un' immutabile sintesi sola e suprema. Quelle formazioni iniziali sono come il balbettìo d'un infante; il sentimento più che la visione dell'insieme; non si possono esprimere così staccate, perchè la parola ne darebbe soltanto il simbolo, vuoto di tutte le risonanze interiori e di tutte le possibilità estetiche; non sono sensazione, nè intuizione e nè pur creazione, sono al più la promessa d'una creazione. Il Leopardi e il

Beethoven ci lasciarono delle espressioni di questo momento; non potendo qui riportare nè analizzare gli spunti del secondo, mi fermo a un accenno del primo: « *A Maria*. È vero che siamo tutti malvagi, ma non ne godiamo: siamo tanto infelici. È vero che questa vita e questi mali son brevi e nulli; ma noi pure siamo piccoli, e ci riescono lunghissimi e insopportabili. Tu che sei già grande e sicura, abbi pietà di tante miserie, ecc.

Invocazioni a Maria per la povera Italia ».

È arte questa? Per noi no, certamente. Sono alcuni pensieri e alcuni sentimenti indeterminati, senza alcun fremito di creazione, senza una sintesi nuova. Eppure il poeta intese notare un suo momento d'ispirazione; si riprometteva di ricavarne chi sa quale mirabile componimento. Egli è che la sintesi creatrice, il Leopardi l'aveva dentro di sè, nè poteva esprimerla senza elaborare con la fantasia tutti questi elementi, ch'egli sentiva come creazione e elementi di creazione; ma quelle stesse parole, che per lui eran segni d'immagini ricche e animate, per noi non sono se non etichette concettuali. Alla stessa guisa, noi ora, dicendo il titolo de' *Promessi sposi*, riproduciamo dentro di noi la vita originale ed intensa del noto romanzo; ma se il Manzoni non ne avesse pubblicato altro che il titolo, che cosa potremmo gustarvi noi della creazione inespressa?

Il momento dell'ispirazione è, dunque, sì, creazione, ma non creazione compiuta, anzi principio di creazione, qualcosa di fluido, di palpitante e d'informe, e, come tale, inesprimibile. Perchè in realtà

il momento dell'ispirazione e quello della creazione compiuta non esistono se non in continuità sintetica, sono un atto solo dello spirito: il primo momento è, da sè, un'astrazione; e però anche s'esprime, se vuole esprimersi ad ogni costo, col linguaggio scolorito e schematico delle astrazioni. Nessun artista di fatti ha mai dato in luce volontariamente espressioni di quel primo momento: la divulgazione n'è sempre accaduta dopo la sua morte. Appunto per questo i sospiri, le interiezioni, le cadenze musicali, una sola parola, e altre simili espressioni, che sono state considerate come la forma rudimentale dell'arte, in verità arte non sono. Perchè o sono semplici espressioni sensibili e sentimentali, e dunque fatti teoretici o pratici, ma non estetici; o sono espressioni inadeguate d'un primo momento della creazione, e non bastano a esprimere la creazione compiuta, ch'è il vero fatto d'arte. La frase: — Io t'amo — sarà bene la sintesi concettuale di tutto il *Canzoniere* del Petrarca: ma non è arte, a punto perchè è una sintesi concettuale, e non la creazione del poeta di Laura.

Avuta, in qualunque maniera, l'ispirazione, l'artista può o no *volere* l'opera d'arte. Sono innumerevoli le testimonianze circa opere d'arte rimaste in asso sul momento dell'ispirazione, e delle quali non ci rimangono se non i titoli o, al più, qualche appunto, che accerta solo il momento dlel' ispirazione. E quando l'artista vuole l'opera d'arte, egli la vuole già nella storia, cioè praticamente, la vuole espressa nel marmo o su la tela o con gli stromenti: se non quanto il mezzo fisico non è limite alla creazione, ma è il compimento di quella.

L'artista s'affisa con la fantasia nelle rare, ma suggestive, determinazioni del primo momento, e interrogandole bene, riesce a scoprirne i rapporti segreti, la necessità che le stringe, la legge a cui sottostanno: e a poco a poco il nucleo iniziale si va chiarendo, determinando, compiendo con elementi spontanei, generati da esso, anche linee, colori, suoni, organismi verbali, in tutto conformi alla sintesi, la quale realizza il suo stesso principio nell'infinita varietà dell'analisi. Allora immagini nuove, figurazioni imprevedute, idee, sentimenti, passioni, tutto un mondo ricco, animato, più reale della realtà, si spazia sotto gli occhi estatici del poeta; il quale ha, sì, voluto quel mondo, ma l'ha voluto quale esso si vuole, libero, chiaro, coerente, infinito. Il poeta crea, crea veramente, ha la coscienza di creare; e pure gli sembra che quel mondo si sia fatto da sè: egli lo volle, ma non sapeva di volerlo a quella maniera; quel mondo ha la sua legge, e lo stesso poeta è sforzato a obbedirle, dimenticando le altre leggi della sua vita ordinaria, la verità come la moralità, il pensiero come il sentimento. Il poeta è un uomo da bene, e dee passare attraverso tutte le ansie dell' omicida, penetrare di notte in una casa disabitata, farsi cauto come un lupo e invisibile come una larva, provare un brivido di piacere guatando il coltello che gli balena nel pugno, appressarsi al letto della vittima, sfiorarla con le dita esitanti, vibrare il colpo, trafiggerla. E tutto questo più intensamente che s'egli fosse un vero assassino.

Ma quand'egli ha elaborato così tutta l'opera sua, senza distrarsi un istante, senza lasciarsi sorprendere

da alcuno scrupolo, nè intellettuale, nè utilitario, nè morale, nè d'altra natura; quand'egli è divenuto ogni sua frase, ogni sua immagine, ogni suo personaggio, trasmutandosi continuamente e restando sempre sè stesso, cioè la sua fantasia; quando quella sorte di delirio chiaroveggente sarà terminato, ed egli contemplerà tutta intera l'opera sua, omai scritta o dipinta, ecco che, insieme col rapimento della nuova realtà a cui egli ha dato esistenza, un acre rimorso lo punge. Egli paragona ciò che ha espresso con ciò che voleva esprimere, la sua forma interiore, che gli pare infinita, col quaderno di carta o col pezzo di tela in cui ha cercato di significarla; e il cuore gli trema di scontentezza o di irrequietudine. E torna su l'opera sua, varia, aggiunge, corregge, non è mai sazio di riguardarla e di ritoccarla, finchè cessa, stanco dell'assidua fatica, ma non mai persuaso d'averla condotta a perfezione. Che cosa è questo? Una delusione irragionevole. L'infinito dell'arte, passando nel segno fisico, può parere ridotto a un finito, cosa tra le cose, e il creatore se ne rammarica. In vece, no; quel finito è un simbolo, e l'anima sua è sempre e sarà l'infinito.

II.

La sintesi in sè.

Quando l'opera d'arte è compiuta, la fantasia non vi scorge che un'unità indissolubile; ma la riflessione si rende conto de' vari momenti di quel processo: la ispirazione, gli elementi della creazione, la creazione, la sua espressione comunicativa.

Abbiamo già detto dell'ispirazione, ch'è la sintesi oscura e sommaria del primo momento. Gli elementi della creazione ne sono l'analisi: le sensazioni, i pensieri, i gesti, le note, i colori, le singole immagini, i sentimenti, le passioni: e tutto ciò è anche creazione, ma frammentaria e parziale, che non ha valore in sè, ma in quanto necessità della sintesi; che non è la sintesi, ma senza cui la sintesi non esisterebbe.

Un eccessivo e quasi mistico sentimento della sintesi in sè, disgiunta per astrazione dalla realtà dell'opera d'arte, potè fare almanaccare più artisti, tra i quali il Flaubert, d'un « libro su niente, senza legame esteriore, che si reggesse da sè per la forza interna dello stile, come la terra si regge nell'etere senza sostegno; un libro che quasi non avesse soggetto, o un soggetto quasi invisibile, se si può ».

E anche i simbolisti e i decadenti francesi, il Mallarmé e la sua scuola, scrivendo quelle poesie di cui non si riesce a cogliere il senso, dovettero figurarsi di rendere la sintesi astratta dell'organismo creativo, trascurando, come a fatto secondarii, gli elementi analitici che ne dipendono. Ma la sintesi sola non può esprimersi e quindi non può esser forma; s'esprime a punto con gli elementi analitici che sprigiona da sè e che sono lei, se bene distinti da lei: la concreta realtà del processo estetico. Come la sintesi senza analisi, così l'analisi senza sintesi è un'astrazione: la realtà estetica della sintesi consiste a punto negli elementi analitici ch'ella genera e riassorbe in sè: il significato e il valore delle singole determinazioni è la loro funzione di formare la sintesi.

Ciascun elemento d'una vera opera d'arte reca in sè la risonanza di tutta l'opera, e tutta la rivela allo spirito: un uomo di gusto che contempli la Venere di Siracusa, *vede* anche la testa che le manca; un frammento di Saffo può suggerire alla fantasia l'ode perduta. D'altra parte è appunto l'analisi che accentua la differenza fra le varie opere. La sintesi è sempre eguale a se stessa, il fatto creativo: l'analisi è questo o quel fatto creativo, l'*Amleto* o la *Trasfigurazione*, la *Divina Commedia* o la *Nona Sinfonia*. Ma la creazione è la sintesi divenuta cosciente di sè nell'analisi, vale a dire nelle sue determinazioni; e il valore dell'opera d'arte non è in questa o quella determinazione, in questo o quel gruppo di determinazioni, ma nella sintesi in sè, nella perfetta coerenza di tutte le determinazioni, che tutte vogliono quella, ma non la raggiungono se non a punto nella loro unità, ch'è la sintesi.

Or tutta questa elaborazione di elementi e di sintesi s'avvera nell'intimità dello spirito, il quale, come più è agitato dalla febbre della creazione, più prova il bisogno di fissarla fuori di sè, di liberarsene e di contemplarla. È la stessa creazione, che si vuole come vita concreta, cioè come storia; è la fantasia che pretende reintegrare l'unità dello spirito, non più in un'apparenza relativa e schematica, ma in una realtà superiore, piena, necessaria, irrelativa, totale. E allora l'artista è costretto a valersi di mezzi fisici, pennelli e colori, carta ed inchiostro, marmo, creta e bronzo, strumenti musicali, e così via seguitando.

L'espressione, che prima era interiore, diventa esteriore; d'infinita discende a finita; era pura fantasia e

si vuole come tutto lo spirito, anche praticamente; era fuori al tempo e allo spazio, e dee limitarsi nel tempo e nello spazio; era tutte le arti, ed è un'arte sola.

Ma qui odo sorgere un'opposizione. Se lo spirito, e ciò riteniamo anche noi, è un divenire perenne, la espressione esteriore, come successiva all'espressione interiore, sarà *un'altra cosa*: lo stesso atto della fantasia non può essere rappresentato con due espressioni diverse.

E così veramente sarebbe, se la creazione fosse conoscenza, vale a dire sintesi limitata, provvisoria e schematica d'un momento dello spirito. Ma la creazione è infinita: l'artista la rivive continuamente, sempre nuova e sempre eguale a se stessa, acquistando coscienza d'elementi prima ignorati, ma pur soggetti alla stessa sintesi, che dura quanto l'atto della creazione.

Anche costruendo la sua forma interiore, l'artista la vede ognora diversa; diversa, ma pur sempre quella: dipingendo o scrivendo, egli continua a elaborar la sua forma, e oggi rimuta ciò che fece ieri, e domani correggerà la sua espressione de' giorni antecedenti, appunto perchè nuovi elementi gli affiorano alla coscienza, de' quali egli dee tener conto. Chi non sa che l'ultima stesura d'una poesia è altra cosa dalla prima, pur essendo sostanzialmente la prima? L'opera d'arte si fa continuamente; e, dopo che nella fantasia dell'artista, si farà ancora in quella degli uomini che l'accosteranno; ciò non di meno, sarà sempre *quella opera d'arte*. Dell'infinito ch'è in lei, ciascuno coglierà nuovi elementi, ma omogenei con gli altri, percorsi da un ritmo comune, rivolti alla stessa sintesi; e

rievocherà in sè l' infinito. Anche l' artista, mentre adatta l'opera sua all'espressione comunicativa, continua a elaborare nella sua fantasia; continua a elaborare talvolta anche dopo che l'ha divulgata; di fatti, in ogni nuova edizione, ha sempre da mutare qualcosa. Ma, per quanto muti, sfrondi, aggiunga, corregga, egli ha sempre il sospetto di non aver dato, con l'espressione comunicativa, se non una parte della sua forma interiore: eguale per qualità, ma troppo minore per numero d'elementi: la sintesi creatrice, ma non la sintesi di tutte le determinazioni create. In vece, a punto perchè ha dato, cioè espresso, la sintesi creatrice, ha anche dato, implicitamente, tutte le determinazioni create: ciò che sembra una parte nel segno fisico, tornerà il tutto nella fantasia.

Appunto dal processo dell'esteriorizzazione dipendono tutti gli errori di giudizio a cui ha dato luogo l'esame del fatto d'arte.

Quando la creazione, pura e totale nella fantasia dell'artista, si traduce in un'apparenza fisica, un libro, un quadro, una statua, agli occhi di molti ella sorge come una cosa tra le cose, fenomeno anch'essa, e quindi soggetta alle leggi de' fenomeni, teoretiche e pratiche.

Una statua diventa un oggetto che somiglia più o meno ad altri oggetti naturali, e può sembrar la simulazione di quelli. Un quadro si può vendere e comprare, e diventa un mobile più o meno costoso. Un romanzo vien ragguagliato a una confessione cruda di lussurie, violenze e delitti, e quindi fatto segno a condanna morale. Nulla è tanto malagevole al contempla-

tore grosso e inesperto, quanto liberarsi dall'idea di materia, che s'accompagna necessariamente alla materia in cui fu tradotta la creazione.

Eppure, senza liberarsi da quell'idea, non è possibile affisarsi nel puro fatto dell'arte; senza oltrepassare la propria sensazione e il proprio interesse presente, non si scorge mai la forma eterna, ch'è il vero fatto d'arte, e di cui la materia è il mezzo comunicativo, un elemento inferiore.

Come l'artista ha tradotto la pura forma in materia, per comunicarla, così il contemplatore ha da tradurre la materia in pura forma per riviverla: senza ciò egli, come avviene pur troppo, crederà di sentire il fatto d'arte, dove non ha che una sensazione organica o un apprendimento storico o una reazione morale.

Quando l'intuizione sensibile della materia, quadro, statua o pagina scritta, è stata sufficiente a stimolare la riproduzione del fantasma estetico, il contemplatore ha da chiuder gli occhi, e rievocare dentro di sè la forma ideale, non solo colore, o linea, o suono, o parola, ma tutto questo insieme; la vita chiara, fluttuosa e molteplice della creazione; la divina armonia della sintesi; l'individuale vivente per sempre. Forse, a una prima lettura o a una prima audizione, codesto non riesce a tutti, perchè i sensi agiscono con più fresca energia, ostacolando la libertà dell'evocazione ideale; dopo, in vece, quando i sensi son paghi, il processo della riproduzione estetica diviene più facile. Accade per ciò che di molte opere d'arte non si coglie pienamente la significazione creatrice, se non dopo assai tempo che vennero in luce; mentre usurpan fama improvvisa altre

produzioni, che contengono stimoli solo alla sensualità o alla sensibilità del pubblico grosso.

La creazione è dunque il fantasma interiore, animato e totale, la forma, sintesi della varietà necessaria e coerente e al tempo stesso analisi necessaria e coerente dell'unità superiore che la crea e la riassorbe perennemente. Ma il valore della creazione, ciò che si noma bellezza, è propriamente la sintesi in sè.

Che gli elementi creativi sian molti o pochi, non importa gran fatto, e per se stessi non hanno valore: il loro valore nasce dalla loro concordia, dal *conjurat amice* di tutti gli elementi d'una creazione per realizzare la forma, e dunque dalla *sintesi in sè*. La sintesi, in quanto ha elementi analitici e viventi in lei, costituisce la forma; la sintesi in sè costituisce il valore della forma, cioè la bellezza. Proprio per questo, ogni opera d'arte è una forma nuova, ma la bellezza è sempre la stessa bellezza.

III.

L'origine dell'arte.

Fu, credo, Giambattista Vico, il primo filosofo, che riportasse il momento artistico a' « pregiudizii della fanciullezza », quando, a parer suo, non òpera che la fantasia e la passione. I grandi poeti son come i fanciulli: sentono, ma non riflettono: e appariscono in fatti mentre l'umanità ancor pargoleggia, in tempi barbari; come Omero e Dante. La poesia accade allorchè gli uomini primitivi, davanti a spettacoli naturali, di cui non si sanno render conto, attribuiscono loro o le

proprietà d'altre cose conosciute o la loro stessa proprietà: « quindi *alle cose insensate e brute* dànno *moto e ragione;* che sono *i lavori più luminosi della poesia*: ed ove queste proprietà loro non soccorrano, le *concepiscono per sostanze intelligenti,* ch'è la nostra propria sostanza umana, ch'è il *sommo divino artifizio della poetica facoltà*: col quale, a *somiglianza di Dio,* dalla nostra idea diamo l'essere alle cose che non lo hanno » (1).

In somma, per il Vico, il processo della poesia consiste in quella sorte di personificazione de' fenomeni naturali a cui, per trovarne una spiegazione, sarebbe stata indotta la coscienza puerile degli uomini primitivi. Il mito, dunque, sarebbe la prima arte degli uomini, anzi il primo momento della loro attività spirituale.

Lasciamo da parte tutto ciò che si rivela storicamente arbitrario nella concezione del Vico. Non si può più sostenere, dopo le ricerche dello Schliemann e della moderna filologia, che Omero componesse i suoi poemi in tempi di barbarie, e tutt'altro che barbari e irriflessivi furono i tempi di Dante, con Alberto Magno e S. Tommaso d'Aquino, le corti di Provenza e Federigo II, o quelli dello Shakspeare, con Francesco Bacone e la splendida civiltà del Rinascimento.

Ma anche l'esame del principio in se stesso ci rivela come il grande filosofo napoletano scambiasse il fatto teoretico col fatto estetico, la conoscenza fenomenica con l'arte.

(1) *Scienza nuova,* III, III, XXVI e passim.

Quando, per citare lo stesso esempio del Vico, gli uomini delle selve « *non sappiendo la cagione del fulmine* », ma essendo avvezzi a brontolare, fremere e urlare, se in preda a qualche violenta passione, « *immaginarono il cielo un vasto corpo animato, che urlando, brontolando, fremendo, parlasse, e volesse dir qualche cosa* », essi non intesero far altro che esprimere la realtà esistenziale, quale appariva al loro spirito. Al *corpo animato* credevano veramente, come credevano a se stessi: que' fremiti, quegli urli e que' brontolii erano simili a' loro e prodotti dalla stessa causa, una violenta passione. Tale era la loro conoscenza della realtà; e, come ogni altra conoscenza, era determinata da un dato empirico, affermava la conformità tra il pensiero e la cosa, e obbediva alla necessità della cosa; era involontaria e accompagnata da un sentimento interessato, la paura; era improvvisa e schematica; era in somma un prodotto del loro intelletto, che affermava l'esistenza del corpo *animato*, e pensava un rapporto di somiglianza fra il suo stato d'animo e il loro. Nessuno vieta di certo che tutto ciò sia dimandato *fantasia*; ma quando con questa parola s'intenda niente altro che la sensazione, percezione o rappresentazione, in somma la conoscenza empirica della realtà, e non si confonda un tale processo con quello per cui Omero crea la forza d'Achille risonante lungo la riva del mare ch'egli empie del suo dolore e della sua collera, e Fidia rauna in una espressione totale la bontà sovrumana ed augusta di Zeus.

Del resto la conoscenza per immagini non appar-

tiene soltanto a' primi popoli; nè il mondo delle arti è quello della barbarie: tutt'altro.

Lo spirito è sempre eguale a se stesso; è *totale*, vale a dire conoscenza, volontà, fantasia, in ogni tempo e in ogni luogo; la sua è, come lo stesso Vico dirittamente affermò, una storia ideale eterna. Non c'è dunque bisogno di rifarci a una storia ipotetica dell'uomo primordiale per istudiare i processi dello spirito: gli abbiamo sotto i nostri occhi e in noi stessi. Or l'esperienza c'insegna, d'accordo con la filosofia, che se, ne' bambini e ne' selvaggi, le sensazioni e i sentimenti organici sono chiari e gagliardi, non meno del pensiero riflesso è grama la fantasia creatrice. Non si conoscono belle poesie uscite dalle classi elementari, nè belle statue o sinfonie di cannibali. I pupazzi che un bambino disegna su i suoi quaderni, le monodie che accompagnano i balli delle donne in certe tribù affricane, i monili di quarzo dell'età paleolitica, i ritagli di carta colorata negli asili infantili, non sono altro che « giuoco », vale a dire imitazione, illusione, attività muscolare impiegata a procacciarsi un sollievo organico; senza scopo, va bene, ma come una passeggiata a piedi o a cavallo, e la fantasticheria d'un ozioso stravaccato appiede d'un albero. Eppure tutto codesto fu gabellato per la forma rudimentale dell'arte, anzi come la sua vera essenza; e c'è anc'oggi de' filosofi, i quali, come Carlo Groos, si vantano d'avere finalmente scoperto la natura dell'arte con la rinnovata teoria del « giuoco ».

Perchè arte ci sia, è necessario che lo spirito si sottragga volontariamente alla relatività delle cose, e

s'affisi ad una sintesi autonoma di creazione, sia pur piccola e ingenua, ma creazione.

È una specie di soprasenso che si forma in noi davanti ogni nostra rappresentazione della realtà, e che negli spiriti degli artisti è così vivo da oscurare la stessa rappresentazione. La natura ci offre la percezione d'un albero secolare, e noi vediamo, sì, *l'albero*, ma anche *il vecchio custode della foresta*. La volontà ci procura un dolore, e noi percepiamo, con quel dolore, anche la musica di esso. La storia ci narra di Nerone, e dietro il Nerone studiato nelle pagine di Suetonio, noi scorgiamo un altro Nerone, quello della nostra fantasia.

È in somma una specie d'immaginazione superna, che corrisponde alla coscienza riflessa della filosofia: l'arte in fatti è, come la filosofia, non già il primo, ma un posteriore momento dello spirito. Sicuramente, de' fatti d'arte, se bene rudimentali, accadono anche nella fantasia esitante del fanciullo o del selvaggio, come v'accadono verità logiche elementari o principii di legge morale: in ogni modo, anche semplici e primitivi, que' fatti d'arte s'affermano sempre come creazione e coscienza di creazione.

Io non ho il bene, a dir vero, di conoscere personalmente alcun selvaggio: intendo un selvaggio ch'io possa decentemente offrire per tale all'occhio distratto de' miei lettori.

Ma conosco de' ragazzi, e ne ho seguito a grado a grado lo sviluppo psichico: ho per le mani molta poesia di popolo nelle raccolte che tuttodì se ne fanno. Di que' ragazzi ho letto qualche migliaio di lavori

scolastici: c'è qua e là de' barlumi d'immaginazione; ma le loro composizioni son sempre scialbe, ovvie, concettuali; languidi ricordi d'intuizioni sensibili o sentimentali. Pur qualche volta vi si rivela ciò che propriamente si dice la fantasia; e il componimento è una piccola creazione. Questo, per esempio, d'una bambina che conosco assai:

UCCELLINI SPERDUTI

« La neve cade a larghe falde, come di bambagia, e copre lentamente i rami nudi e stecchiti degli alberi, che sembrano braccia supplicanti protese al cielo.

Due rondinelle ritardatarie sono rimaste sole. Tutte le compagne son volate in Oriente, dove il cielo è azzurro come lo zaffiro e il sole splende tepido e dorato.

E le due piccole rondini sperdute stanno tristi sotto una grondaia, strette accosto per riscaldarsi, e aspettano che la neve cessi, ed esse possano raggiungere le compagne lontane. E la neve cessa infatti poco dopo, ed esse volano, con un trillo festoso, per il cielo grigio. Vanno, vanno con le lunghe ali nere, e giungono a notte in una scura valle scossa da cupi rombi e illuminata da vivide fiamme.

Le rondini sono tanto stanche che sentono le loro belle ali rotte; e fatte audaci dalle tenebre, si posano sopra un cannone, freddo e grigio, che giace abbandonato. Esse guardano, meravigliate e tremanti, tutte le ombre nere che si muovono come fantasmi, e i lampi di fuoco, e le nuvole di fumo che escono dalle bocche

dei cannoni vicini. E vedono, dopo un rombo, le ombre cadere una su l'altra silenziosamente, e rotolare fra l'erba. La rondinella più piccola bisbiglia, atterrita, alla compagna:

— Sorellina, è la guerra. Fuggiamo...

Ma l'altra non ascolta: guarda intenta le fiamme sanguigne, che rompono la oscurità, e ode il rumore sinistro come di tuono lontano.

— Sorellina, vieni via, ho paura...

Ma essa vuol vedere quella notte di battaglia, vuol vedere il valore degli uomini per poi raccontarlo alle compagne; e il suo piccolo cuore si serra, quando vede gli uomini cadere feriti. Ma un vicino rombo si ode, e le rondinelle sono avvolte in una nuvola di fumo...

Quando la nuvola si dilegua, il piccolo povero uccellino è steso stecchito con le zampine rattrappite, e le bianche piume del petto macchiate di sangue.

L'altra la becca dolcemente bisbigliando:

— Sorellina, vieni, andiamo. — Ma essa è fredda, è morta sul campo di battaglia, e non potrà più cantare le sue liete canzoni al sole; e l'altra vola triste lontano, e si perde nel cielo rossastro, come un piccolo punto nero ».

Ispirazione timida e puerile; esperienza tecnica appena iniziale; povertà di vocabolario; scarso rilievo d'immagini: eppure c'è la creazione. Perchè c'è una sintesi: e le singole determinazioni sono la stessa vita di quella sintesi, aderiscono ad essa e s'assorbono in essa. Non una distrazione, non una divagazione. Cia-

scuna delle due rondinelle ha già il suo caratteristico: l'una è pavida, affettuosa, tremante; l'altra è curiosa e anche orgogliosa di que' soldati, che sono un po' suoi. E ciascuna ha il suo accento particolare, che accresce grazia e rilievo al piccolo dramma. E nulla di sforzato, nulla d'eccessivo, nulla di personale: tutta l'azione vive da sè. Quando muore la « sorellina » più ardita, l'altra, la timida, la bimba ignara di ciò che sia morte, la « becca dolcemente », e poi basta: non si ferma a declamare il suo strazio; rimane rondine, povero uccellino pauroso, e si perde nell'orizzonte « come un piccolo punto nero ».

E l'impressione lasciata in noi da questa piccola opera d'arte è sempre la coscienza dell'individuale vivente, una vita armoniosa di là dalla realtà empirica. Di simiglianti considerazioni potrei accompagnare alcuni canti popolari semplici e perfetti, come il seguente toscano:

Una fila di nuvole d'argento
Innamorate al lume della luna
Vanno per l'aria portate dal vento
Per salutarti, o bella creatura;

e come più altri d'altre regioni. La sintesi creatrice è sovente una musica interiore, di cui le parole son nient'altro che note e cadenze sgorgate da quella: una segreta armonia su cui l'anima nuota col desiderio di prolungarne l'incanto; e in questo caso la creazione anco può essere d'uno o due versi. Creazione, a ogni modo, e coscienza di creazione: elementare, sottile, minima quanto si voglia, ma creazione. Si capisce che

uno stornello del popolo non è i *Sepolcri* del Foscolo; ma la differenza consiste soltanto nella larghezza e intensità della sintesi: la mobile fantasia popolare non riesce a raccogliersi nella sua creazione se non per poco, mentre l'esperta fantasia d'un poeta rappresentativo può affisarsi tanto da ricavarne una meravigliosa dovizia d' elementi formali. Per altro, così l' uno che l' altro hanno coscienza, non già di conoscere, ma di creare: la loro non è un'intuizione della realtà, non è il mondo del contenuto esistenziale o utilitario, ma quello della pura bellezza.

Così dunque il fatto estetico può accadere tanto nell'infanzia dell'umanità, quanto ne' periodi della sua maturità intellettuale. Non si tratta d'un prima o d'un poi; ma d'atteggiamenti diversi dello stesso spirito. In Grecia, Eschilo, Sofocle, Saffo, Fidia, appariscono quasi contemporanei a Platone e ad Aristotile; in Italia, Dante sorge nel secolo di Tommaso d'Aquino; in Inghilterra, lo Shakspeare in quello di Francesco Bacone; in Germania, il Goethe, lo Schiller, il Beethoven son vicini a Emanuele Kant.

La proposta d'un'età dell'oro in cui gli uomini non facessero altro che cantare, senza conoscere nè ripensare la realtà, è mera arcadia: e ripugna così all'esperienza storica come al processo logico; mentre lo spirito umano appare quale una perfetta unità sempre e dovunque, non mai quale una successione d'elementi sovrapposti l'uno all'altro. E a punto perchè si tratta d'atteggiamenti diversi dello stesso spirito, potè accadere e accade che un poeta sia anche filosofo come, più manifestamente degli altri, Lucrezio, Dante, il

Goethe, lo Schiller, il Leopardi; e che un filosofo possa apprendere, cioè riprodurre con la fantasia, l'opera d'arte. Se poi un filosofo, come avviene sovente, non ha chiara coscienza della bellezza e quindi giudica male, ciò vuol dire o ch'egli ha fantasia povera e inerte, nè più nè meno d'un poeta mediocre, o che egli, contemplando l'opera d'arte, non muta il suo atteggiamento spirituale, e giudica l' arte col suo pensiero, non già con la sua fantasia. Nel quale ultimo caso, adoprerebbe come un poeta che negasse ogni pregio al teorema di Pitagora, perchè v'è dimostrata una verità, non creata una forma vivente; e l'ipotenusa e i due cateti non somigliano affatto a Elena e a' suoi due mariti.

Ma se va escluso risolutamente che l' arte appartenga all'infanzia del genere umano, nè anco si può affermare che progredisca avanzando ne' secoli. Su l' idea di *progresso* bisogna intendersi. Se progresso significa *miglioramento di qualità*, l'arte non può progredire, perchè non muta la qualità spirituale dell'uomo, nè, quindi, la fantasia che, mutando, non sarebbe più fantasia. Se significa invece accrescimento di quantità, l'arte progredisce sicuro, perchè la fantasia umana crea continuamente, e crea, non solo l'arte presente, ma, riproducendola in sè, anche l'arte passata. Che i prodotti dell'arte possano essere stati più umili e scarsi nell'età barbare o appariscano tali preso i selvaggi, dipende da necessità pratiche, come lo sforzo maggiore per la lotta della vita, la difficoltà di sottrarsi all'impero delle cose, l'insufficienza dei mezzi tecnici, e così via; ma ciò pure avvenne in età e presso popoli

tutt'altro che incivili, come i Romani per tutto il tempo della repubblica: e nulla vieta di credere che pur allora possano essere state immaginate delle vere opere d'arte, che non furono mai espresse o la cui espressione materiale non è giunta a noi. È certo, a ogni modo, che già nei più antichi periodi della civiltà, l'arte si leva nella sua magnificenza creatrice: gl'Inni vedici, il Cantico de' Cantici, i poemi d'Omero, sono fra le più prodigiose creazioni della fantasia umana.

IV.

Arte e filosofia.

La conoscenza empirica e la volontà pratica, l'una distinta ma non disgiunta dall'altra, sono le operazioni prime e immediate dello spirito, lo spirito che si protende verso la realtà per acquistarne coscienza e mutarla. Solo in un secondo momento lo spirito si ritrae in sè, mal pago delle apparenze che gli si sono rivelate fallaci, incoerenti, incompiute e caduche: e allora si ingegna o di scoprire la verità ultima delle cose, o di crearsi un mondo più bello di quello che viene offerto a' suoi sensi. Son, questi, due nuovi momenti dello spirito, entrambi mediati: la sistemazione delle cose in un concetto che ne sia la verità, e la creazione di nuove cose per sè belle assolutamente, senza alcuna relazione con la realtà empirica. Questi due momenti dello spirito, chè presuppongono entrambi la conoscenza e il sentimento del mondo fenomenico, sono la filosofia e l'arte.

Molti filosofi hanno riconosciuto la vicinanza, maggiore che a prima vista non sembri, fra questi due momenti dello spirito, e anche recentemente F. T. S. Schiller osservò che un sistema metafisico « è sempre in fine una visione personale dell'universo, e l'anelito metafisico, spesso così forte ne' giovani, non è se non desiderio di raccontar l'universo come taluno lo pensa [1] ». Ma non per ciò si può conchiudere che l' atteggiamento dello spirito sia eguale in arte e in filosofia. Qui un mondo vien sistemato, lì un altro ne vien creato.

Il divenire perpetuo di tutte le cose nella vita stessa dello spirito s'affaccia come un problema tanto all'artista quanto al filosofo. Ma ciascuno lo risolve a suo modo e con la sua facoltà dominante: questi con l'intelletto, quegli con la fantasia; il filosofo cercando un concetto a cui tutti i fenomeni si possano riportare, l'artista creando una forma ideale che lo consoli delle cose informi e deformi ond'egli è assediato nella sua vita pratica. Il primo realizza il suo spirito nella verità assoluta, il secondo nella forma assoluta o bellezza. Partono entrambi dall'esperienza; ma l'uno la spoglia di tutte le sue determinazioni sensibili per ridurla a puro concetto; l'altro la ricrea in una nuova ricchezza di determinazioni, per formarne l'individuale perfetto. E questo a punto è creazione: il fenomeno è sola superficie mobile e indistinta, superficie sensibile, sentimentale e intellettuale ad un tempo, ma superficie; simile in tutti, press'a poco la stessa per tutti; un nome di

[1] *Riddles of the Sphinx*, London, 1910, p. VII.

persona o di cosa. L'artista vi scopre invece il titolo d'una poesia, e fa la poesia. E la realtà non gli suggerisce proprio nulla, nè pure quel titolo, che nel momento dell'ispirazione egli ha già trasformato in una sintesi imprevedibile.

Anche il filosofo aspira a una sintesi; ma la sua sintesi è la scienza della relazione tra lo spirito e le cose: distinzione e unità di queste con quello, giudizio esistenziale. La sintesi del filosofo non è creazione, a punto perchè accompagnata dalla coscienza che la sua è conoscenza della realtà oggettiva, non elaborazione d'una realtà soggettiva. Le « idee » per Platone, gli « atomi » per Epicuro, Dio per San Tommaso, le «monadi » per il Leibnitz, la « sintesi a priori» per il Kant, son le vere realtà, che il loro spirito ha apprese, non già create. Ogni sistema filosofico è accompagnato dalla coscienza della sua assoluta verità, non già da quella della sua trascendente bellezza. Un San Tommaso il quale avesse creduto Dio una creazione della sua fantasia, sarebbe stato un impostore, non un filosofo. La conoscenza mediata, non meno che l'immediata, è sorretta dal giudizio esistenziale. Nell'atto teoretico, mediato o immediato, lo spirito non si stacca mai dalle cose: anzi, è a punto la sintesi quella che gliele rappresenta in qualche modo al pensiero. La realtà empirica è cieca senza la sintesi; lo spirito le darà la sua luce; ma in somma è sempre *quella realtà*. L'arte in vece non s'appaga a quella realtà; non si affanna di sapere come quella realtà acquisti vita nello spirito: è la stessa realtà ch'egli rigetta; è una nuova realtà, libera, armoniosa, infinita, ch'egli vuole; e la

crea. Non gl'importa che questa nuova realtà non corrisponda alla vecchia *ch'egli ha pensata*; non gl'importa che non serva a' sentimenti e a' bisogni interessati che pur si muovono in lui: egli la vuole fuori d'ogni conoscenza e d'ogni praticità, la vuole per sè stessa, per il piacere di contemplarla e d'essere lei, per il rapimento della sintesi nuova e perfetta, per la coscienza d'un mondo superiore d'infinita armonia in cui egli vive e respira a suo agio, perchè quel mondo è lui.

Per questo la creazione dell'arte è sempre consapevole e deliberata. Può un'ispirazione balenare alla fantasia dell'artista quasi spontanea; ma solo perchè la volontà di creare era viva e continua dentro il suo spirito. L'artista è un artista, non perchè abbia potenza visiva, auditiva o passionale maggiore degli altri, ma perchè ha la volontà di creare, cioè, la fantasia. Il mondo ch'egli *conosce* è quasi sempre scialbo e schematico, non meno che quello di tutti gli altri: ricco, intero e coerente è il mondo ch'egli crea.

La differenza tra arte e non arte non è dunque quantitativa, maggiore o minor copia d'elementi sensibili e sentimentali nella sintesi della conoscenza; ma è qualitativa: una sintesi nuova, non più dello spirito e delle cose, ma dello spirito con se stesso, i cui elementi son creazione e parti di creazione. Tutto ciò che cade nelle mani dell' artista si trasforma in una *cosa nuova*, come diventava oro tutto ciò che passava per le mani di Mida.

Ma fin qui, per bisogno di dare il più netto rilievo a quel momento dello spirito, così trascurato e franteso, che dimandammo dell'arte, e a quella sua maniera

d'attività che ha nome di fantasia, fummo talora costretti di considerar l'arte e la fantasia come qualcosa di scisso dallo spirito stesso, come una facoltà originale ed autonoma. E tale è in un certo senso; in quel senso, cioè, che il vero apparisce originale e autonomo rispetto al bello, e il bene rispetto al vero: come atteggiamento e valore spirituale. La realtà naturale non è vera, nè falsa; utile, nè inutile; morale, nè immorale, e non è neanche bella, nè brutta. Ma qui occorre affermare anco una volta, recisamente, che lo spirito è sempre lo stesso unico spirito, il quale si potenzia diversamente, e quando si potenzia come libera creazione, si chiama fantasia, produce l'arte, e ha per valore la bellezza.

Appunto lo spirito attribuisce codeste qualità o, come oggi si dice, codesti valori, alle cose: e lo stesso spirito, che in un certo momento, afferma l'esistenza delle cose e il suo sentimento di esse, in un altro momento di libera elevazione vuole conoscerle in sè o vuole rifarle in sè.

Lo spirito umano, mentre anela alla libertà, al pieno dominio di sè, all'affermazione esclusiva della propria esistenza — la sola di cui non può dubitare — si trova d'altra parte respinto da certe barriere, ch'egli non può negare, nè superare, le forze cosmiche, gli istinti, i bisogni fisiologici, l'azione del passato, ciò ch'egli chiama storia e natura. L'attività spirituale deve fare i conti con questo dato esteriore, e limitare se stessa al confronto di quello. Ogni atto di conoscenza, come ogni atto di volontà, è in somma un compromesso fra la libertà dello spirito e la necessità della natura

e della storia. Lo spirito che conosce, sente di conoscere qualcosa ch'è fuori di sè; lo spirito che vuole, sente di volere qualcosa che non possiede e che vuole a punto per ciò. Per conoscere e per volere liberamente, secondo la propria esigenza, bisogna ch'egli infranga le barriere della natura e della storia, e che rimanga solo nella sua intimità, re del suo mondo, tutt'uno con la sua creazione. E qui egli ancora conosce e vuole, ma conosce e vuole la sua creazione, non esce dalla sua unità, veramente realizza la coscienza delle cose ch'ei s'è create. Quest'autocoscienza della creazione è ciò che dimandiamo arte; se non che, mentre nel momento conoscitivo e nel pratico, la virtù creatrice dello spirito urta contro i limiti esterni delle cose, nel momento estetico ella spazia libera, originale, armoniosa, coerente, oltre e sopra le relazioni esteriori.

In tal modo lo spirito è sempre tutto lo spirito: persino in una semplice rappresentazione di cose c'è già l'ansietà della fantasia che aspira a dar forma alle cose; ma come le cose oppongono i duri contorni delle loro determinazioni frammentarie e incoerenti, l'immagine che ne sorge ha carattere di verità intuitiva o d'utilità pratica, ma non di bellezza; è momentanea contaminazione di spirito e di natura, non creazione schietta ed eterna; è il prosaico della conoscenza, non il poetico dell'arte. Solo quando la fantasia, a cui le cose appariscono troppo varie e disperse, le libera d'ogni effettività e le trasforma in puri fantasmi, vale a dire le crea della sua propria essenza, accade il fatto di arte; dove non la verità o l'utilità delle cose è méssa in evidenza, ma la loro forma perfetta: quella forma

che non hanno mai per la conoscenza e che solo è creata dalla fantasia. Ne' fatti pratici la fantasia non è assente, ma rimane oscurata e oppressa dalle altre attività; ne' fatti estetici sono oltrepassati i valori di verità e d'utilità, e sfolgora sola la luce della bellezza.

E al modo stesso che il filosofo, pensando un suo sistema dell' universo, può, come Platone, introdurvi delle creazioni di miti, l'artista, pensando, cioè creando, la sua nuova realtà, può elaborare, come Dante e il Leopardi, anche de' suoi concetti su la realtà. Importa solo che i fatti creativi del filosofo sian coordinati alla sua sintesi logica, come le speculazioni del poeta alla sia sintesi estetica.

Tutto quello che fu detto avanti, è fondato su una interpretazione della realtà, la quale di fronte allo spirito pone le cose, pur affermando l'unità originaria dell'uno e delle altre: sicchè, come la natura è una aspirazione perenne a farsi spirito, così lo spirito è una coscienza perenne della natura. L'esistenza d'un mondo fuori allo spirito è la necessaria condizione per l' indipendenza dell' arte come creazione. Se, come scrisse lo Schelling, « filosofare su la natura è creare la natura », l'arte dee venir ricondotta alla filosofia, e la creazione all'attività teoretica. In fatti i banditori più insigni dell'idealismo assoluto non son potuti riuscire a liberarsi di questa antinomia. Già per il Kant l'arte è in somma la veste d'immagini, cioè di rappresentazioni particolari, che adorna il *concetto*; per il Fichte è il momento dell'*ironia*, quando lo spirito dopo aver creato le cose, se ne fa giuoco, come di fugaci apparenze; per lo Schelling, il quale pur ebbe un

vivace sentimento dell'arte, questa nasce dall'armoniosa fusione dell'attività incosciente e della libera creazione. Lo spirito crea la natura. Tale creazione è da prima attività inconsapevole (*unbewusst*), poi consapevole (*bewusst*); quello è il modo delle apparenze, questa la verità del pensiero. Lo spirito artistico torna a creare liberamente ciò che prima aveva creato per la sua legge, ch'è l'autocontemplazione del mondo. Infinita e inconsapevole come la stessa natura, l'arte è identità del soggettivo e dell'oggettivo: dunque creazione di creazione.

Qui per altro non si capisce perchè lo spirito avrebbe a creare due volte, immediatamente la prima, mediatamente la seconda; sicchè in fine lo Schelling è costretto a riconoscere che l'arte è filosofia, il sommo della filosofia, l'unica e eterna rivelazione e, sacrificando la filosofia, a conchiudere che, come nell'infanzia dell'umanità filosofia e poesia eran tutt'uno, così ora la filosofia dovrà tornare di nuovo nell'oceano della poesia.

Per Hegel in fine, la stessa idea creatrice delle cose è *filosofia* quando si pensa in sè, è *arte* quando si pensa fuori di sè. L'arte è la fantasia dell'intelletto; lo spirito, liberato dalle passioni, rivela l'Assoluto nella sua esistenza sensibile. L'idea è comunicata per via di rappresentazioni, come esistenza: la forma è dunque nient'altro che un simbolo, in fondo al quale c'è sempre l'idea, la dialettica, il pensiero. Così dunque Hegel sacrificava l'arte alla filosofia: poichè si trattava in somma di conoscere l'Assoluto, non s'intende a che giovi tradurlo in immagini, mentre si può coglierlo

nella sua schietta e universale realtà per mezzo della sola filosofia.

E in fatti Hegel considerò l'arte come uno stadio ambiguo della ragione, omai superato e sul quale non conveniva più ritornare. Nè altri tentativi di costruire un'estetica su un momento qualunque della conoscenza, hanno avuto maggior forza di persuasione: in fatti, se l'arte è conoscenza d'un qualunque momento dello spirito, già per questo è pensiero, nè può esser che pensiero, sia pure immediato: e rientra pari pari nelle categorie della logica.

Il solo che rivelasse, pur fra incertezze e contraddizioni, un'albeggiante coscienza del fatto d'arte, come qualcosa d'indipendente così dalla conoscenza, come dalla volontà, fu il maggior critico estetico dei tempi moderni, Francesco De Sanctis. Egli non compose mai propriamente un trattato di filosofia del bello; ma da' suoi molti libri è agevole ricostruire un sistema a bastanza chiaro, ordinato e coerente. Ne ragioneremo in appendice alla presente trattazione; e si vedrà che se egli potè porre la prima pietra d'una concludente teoria della bellezza, ciò accadde a punto perchè ne intravide il carattere di libera creazione, rispetto a qualunque altra attività delo spirito ognor limitata dalla realtà naturale.

Possiamo dunque conchiudere che il monismo idealistico, a quel modo che non appaga altre esigenze della ragione — non dà, per esempio, una spiegazione sufficiente dell'apparenza esteriore che impegna i nostri sensi come una limitazione alla libertà dello spi-

rito [1] — non riesce in alcun modo a costruire una estetica.

L'arte è creazione a punto perchè non è tale la conoscenza. Lo spirito ha di contro a sè una realtà, sia dessa materia, estensione, natura, fenomeno, idea, o altro; ma una realtà. La vede, la sente, ne studia le leggi, la muta; e non può negarla. Eppure egli s'accorge che quella realtà non è *tutto*: ella diviene continuamente, e gli sfugge; ne coglie solo i momenti attraverso il proprio intelletto, e non è sicuro di coglierla nella sua essenza, anzi è sicuro del contrario; vi scopre a ogni passo inganni e menzogne, di cui non sempre riesce a rendersi conto; la trova povera, falsa, incoerente, caduca. Egli ha séte del vero, e la natura gli offre l'illusione; aspira alla libertà, e la natura lo chiude in un carcere; chiede la gioia, e la natura gli dà la tristezza. E allora, poichè la realtà circostante è inferiore al suo desiderio, egli si crea una nuova realtà e una nuova natura, il mondo dell'arte, in cui le leggi sono abolite, i vincoli sono spezzati, i divieti son tolti: e lo spirito, dimenticando i contrasti e gli affanni dell'esistenza quotidiana, spazia lieto di sè, rapito nell'armonia del nuovo spettacolo, rispecchiando se stesso in quella vita perfetta ch'è nata da lui, bevendo, senza più tedio nè curiosità, alla coppa liberatrice dell'oblio.

[1] Su che cfr. A. ALIOTTA, *Verso il nuovo realismo*, 1915, p. 8 sgg.

PARTE TERZA

L'ESPRESSIONE E LA FORMA

I.

Il carattere teorico pratico del linguaggio.

In ogni atto dello spirito c'è, implicito o esplicito, tutto lo spirito, pensiero che intuisce, pensiero che vuole, pensiero che riflette, pensiero che crea. Lo spirito che conosce, come quello che crea, non conosce e non crea solamente, ma vuole; e ciò che vuole, è l'oggetto, qualcosa fuor di lui, la natura, ed egli ha bisogno d'esteriorizzare la sua impressione, di tradurla in un segno fisico, un suono, un gesto, un disegno, cosa fra le cose, il pensiero stesso tradotto in quel segno o in quel suono. Il segno e il suono altro non è che un elemento della sintesi spirituale, il pensiero che vuole sè nelle cose, il giudizio o il fantasma che si fa storia.

Così la parola, il gesto, il quadro, la statua, non si stacca punto dalla vita dello spirito, ma vi partecipa intimamente; mentre è lo spirito stesso che si attua come praticità: lo spirito che vuole è lo stesso spirito che pensa e che crea.

Espressione è dunque l' attività spirituale, che si vuole nella concreta realtà della storia.

Con la parola *espressione* s'è soliti significare il

complesso di suoni articolati o parole, onde l'uomo comunica il proprio pensiero. Ma codesto non è che una specie d'espressione: i segni dei sordomuti, le formule de' matematici, il fischio onde il ladro è avvisato delle guardie che sopravvengono, il disegno di cui s'aiuta l'indigeno brasiliano per indicare a' compagni che c'è pesci nel lago, la figurazione ideografica della lingua giapponese o cinese, persino un sorriso o una lagrima, sono altrettante espressioni. Espressione è ogni mezzo verbale, grafico, mimico, fonico, o di qualunque altra specie, con cui l'uomo comunica il proprio pensiero. L'espressione è dunque un fatto pratico, che presuppone e continua, si capisce, il teoretico.

Ma se lo spirito è sempre, in ogni suo atto, pensiero, volontà, fantasia tutt'insieme, ciascuna di codeste funzioni può potenziarsi più o meno, a seconda de' vari momenti. Nel momento della pura speculazione, il filosofo lascia nell'ombra il torrente vario e mutabile delle rappresentazioni particolari; il poeta che crea, s'è già sottratto alla coscienza riflessa. Così pure il poeta, il filosofo e anche l'uomo comune ama talvolta di rinunziare a una parte della sua volontà, e pensiereggia, sogna, contempla, senza in alcun modo comunicare, se non forse con guizzi impercettibili degli occhi e del viso, ciò che gli passa dentro. La sua espressione rimane *interiore*, per inerzia della volontà.

Il piacere dell'intuizione o dell'astrazione o della fantasticheria basta allo spirito ozioso, che non sente il bisogno d'esteriorizzarsi. È un momento in cui questo s'indugia nella sintesi interna delle varie determina-

zioni fornite da' sensi o dall'immaginazione, e l'espressione esiste quasi soltanto nel pensiero e come pensiero, avanti a ogni atteggiamento pratico più risoluto.

L'espressione concreta, ch'è veramente la sintesi del pensiero e del sentimento col moto o col suono esteriore, del teoretico e del pratico, dell'idea e de' suoi segni psicofisici, esiste per lui, e si rivela nei mutamenti del viso, ne' gesti, in qualche esplosione fisica; ma non esiste per gli altri, i quali, per quei soli mezzi, non possono intendere ciò che gli passa nell'animo.

Quest'immagine interna, che ancor non si vuole in modo deliberato o compiuto, noi la chiamiamo *espressione interiore*, serbando il nome d'*espressione esteriore* o *comunicativa* a quel posteriore momento, in cui ella vuole essere appresa; s'ingegna di determinare, scrutare, analizzare e proporre se stessa; diviene espressione concreta e storica; dalla funzione meramente teoretica passa alla pratica; oltre la gioia d'essere chiara a se stessa, prova la necessità di manifestarsi alle cose, d'integrarsi nell'atto. Qui a punto per noi nasce il linguaggio, il quale dunque non è sola intuizione, ma intuizione che vuole se stessa nella parola; non mera espressione teorica, ma espressione teorica pratica.

Ma l'espressione, interiore o esteriore che sia, se è espressione di conoscenza, ne conserva conseguentemente i caratteri: la necessità, la limitazione, lo schematismo, la caducità. L'immagine, espressione interiore di una cosa, non può essere che questa cosa quale io la percepisco: innanzi tutto come oggettivata

in me o fuori di me, a ogni modo distinta da me; poi, come isolata dal corso perpetuo delle mie sensazioni e inquadrata nello spazio e nel tempo; poi, come una sintesi d' alcune determinazioni più o meno chiare, più o meno variabili, a ogni modo viventi in un'unità; in fine, come una cosa che penso, ma che non posso pensare diversa da quella che m'apparisce.

E, a determinare una tale espressione interiore, concorreranno sensazioni, sentimenti, pensieri: l'espressione interiore d' una selva sarà rappresentazione di colori, di fragranze, di suoni, di sentimento; quella d'un dolore fisico, sarà sensazione tattile e ripugnanza; quella d'una montagna nevosa, sarà sensazione visuale e sentimento del sublime; quella del canto d'un usignuolo, sarà sensazione piacevole, tenerezza, ricordi. E certo non potrò esprimere più che non abbia appreso la mia coscienza: e qui è proprio vero che l'attività conoscitiva tanto intuisce quanto esprime.

Ma quanto esprime a se stessa: non già quanto esprime ad altri.

Chi dall'espressione interiore voglia passare alla espressione esteriore, chi voglia manifestar ciò che sente, non riprodurrà mai tal quale l'immagine sua.

Passando dal puro momento teoretico al momento teoretico pratico, ch'è l'espressione comunicativa, la intuizione trova un nuovo limite ne' mezzi fisici di cui dispone per esteriorizzarsi; e mentre si compie come atto, s'impoverisce come espressione.

La parola è certo un elemento della sintesi spirituale; ma non basta da sola a richiamare tutta la sintesi. L'espressione interiore, finchè rimane se stessa,

è un fatto spontaneo, immediato, complesso, ma muto, e quindi fuori della realtà. Il colore del volto, la contrazione dei muscoli, la varia esplosione fisica e poi la parola, sono i nuovi elementi in cui si compie fisicamente la sintesi interna dell'espressione. Ma nella pratica della vita sociale, tali nuovi elementi sono i soli che restino a rappresentare tutto il processo, la cui unità necessariamente si scioglie: dalla sintesi si passa all'analisi: l'espressione interiore e l'espressione esteriore diventan due cose successive e diverse.

L'espressione esteriore stacca anche più, impoverisce anche più, le determinazioni dell' oggetto già separato e schematizzato dalla conoscenza sul fondo psichico del continuo e dell'indiviso. E quanto più il mezzo espressivo s' allontana dalla realtà originaria, tanto riesce più scarso, più frammentario, più stinto. L'espressione interiore è un riquadro su l'intera realtà; l'espressione verbale analizza e scompone l'unità di qeul riquadro; l'espressione scritta, « ein Missbrauch des Wortes », come dice il Goethe, non lascia che la nuda impalcatura di codesta scomposizione. Sono davanti al mare in tempesta: la mia immagine, la mia espressione interiore, è al tempo stesso varietà di suoni, varietà di colori, varietà d'effluvii, varietà di movimenti, varietà d'affetti, tutta la mia impressione. Voglio significare altrui la mia impressione: non potrò rendere i suoni, i colori, i movimenti, gli effluvii, i miei sentimenti, quali li aveva percepiti; ma col baleno degli occhi, con l'impeto della voce, co' movimenti delle braccia, co' sussulti della persona, con le proposizioni successive e più o meno ordinate, potrò suscitare negli

altri un'impressione che sia, non la mia stessa, ma il riverbero della mia. Voglio scrivere quello che dissi: non traccio se non parole, vale a dire qualità astratte delle cose, simboli intellettuali, rapporti d'esistenza e di coesistenza, di somiglianza o di differenza, semplificazioni pratiche: l'analisi sostituita alla sintesi: cinque pagine di descrizione per cercare più o meno utilmente di suscitare in altrui quello stato d'animo che per me fu l'affare di un attimo.

Tutto ciò è verità d'esperienza: basta che ognuno ficchi gli occhi in se stesso per avvertire il graduale svigorimento dall'espressione interiore (immagine) alla espressione articolata (linguaggio); dall'espressione articolata all'espressione scritta (letteratura).

Il linguaggio non è dunque l'espressione, ma uno fra i varii mezzi di suggerire altrui l'espressione: la volontà pratica d' una funzione teoretica: spiritualità questa e quella. Se l'espressione articolata o linguaggio fosse tutt'uno con l'espressione interiore o immagine, non esisterebbe alcun modo comunicativo di questa: in vece sappiamo che un uomo pnò tradurre a se stesso ed altrui la propria espressione interiore in più lingue, o anche co' segni de' sordomuti, col fischio, co' gesti, e così via.

Certo, anche il linguaggio è una continua energia, lo sforzo incessante d'adeguare il suono articolato alla esigenza dell'espressione interiore. Ma com'è il risultato di due diverse tendenze, il bisogno teoretico di determinare ciascuna singola espressione interiore, e quello pratico di comunicarla per rapporti di somiglianza, il linguaggio contiene sempre un doppio ele-

mento: l'uno aspira alla continua trasformazione, l'altro alla perenne immobilità.

Per questo gli uomini, mentre si son sempre ingegnati di crear nuovi vocaboli e allargare o mutare il significato de' vecchi, d'adattare il loro pensiero in nuovi costrutti, d'aiutarsi con nuove combinazioni di suoni, con ricorsi nuovi di somiglianze e di differenze, di sottrarsi a ogni regola, perchè la regola agguaglia tutte le varie espressioni; al tempo stesso van compilando i precetti e le regole, i vocabolarii e le grammatiche, i trattati normativi del bello scrivere e del bel parlare, con lo scopo di determinare ciò che molte rappresentazioni hanno in comune, per i fini della vita sociale. Quest' opposizione è manifesta nella stessa parola, intuizione vissuta per ciascuno che la profferisce, ma al tempo stesso espressione pratica d' una qualità comune a tutte le particolari intuizioni di quella classe. Il selvaggio di Taiti che, per indicare l'alba, rifà il verso del gallo *a-a-o-à*, ha di certo una sua rappresentazione interiore dell'alba; ma la parola oggettivata non esprime se non una sola determinazione comune a tutte le albe, il canto del gallo che le annunzia.

Il problema della natura dell'espressione non è se non quello della sua genesi. L'espressione, in quanto immagine, contiene un maggior numero d' elementi soggettivi, colori, suoni, movimenti, volizioni, immediatamente appresi dalla coscienza; ma in quanto sono appresi come apparenze della realtà, distinti nel tempo e nello spazio, intuiti come esistenziali, sentiti come stimoli al piacere e al dolore, includono gudizi più o

meno oscuri, inquadrando la sensazione pura (che non giungerebbe altrimenti alla nostra coscienza) in cornici intellettuali. Il linguaggio, a sua volta, costretto a valersi di segni fisici, fonèmi, parole, gradazioni vocali, contrazioni muscolari delle mani e del volto, e così via seguitando, non può tradurre se non in parte e con maggior discontinuità l'espressione interiore simultanea e diversa: in oltre è condannato a significare con simboli astratti ciò che nell'espressione interiore era una sensazione concreta. Ancòra: mentre nell'espressione interiore l'elemento verbale, che n'è solo un elemento, apparisce sommario, interrotto, a pena articolato, composto di segni nuovi e noti a noi soli, d'ellissi inafferrabili, aderente al nostro pensiero, insofferente dei nessi logici e de' rapporti grammaticali, simile in tutto e per tutto al linguaggio primitivo dell'individuo [1], nell' espressione esteriore, al contrario, quello deve adattarsi al fine comunicativo, ristabilire il convenuto delle parole e de' modi intesi da tutti, ripristinare le classi, riordinare i giudizii e le proposizioni, specificare il soggetto, la copula e il predicato, far del vocabolario e della grammatica.

Chi sta a sentire, cercherà poi, con una sintesi nuova, di ricostruire in sè l'espressione interiore che l'altro voleva significare; a ogni modo, la sua sarà sempre una nuova espressione, più o meno simile a quella, ma non identica mai: sufficiente a' bisogni pra-

[1] Cfr. alcune giuste osservazioni di V. EGGER, *La parole intérieure*, II éd. Paris, Alcan, 1904, p. 69.

tici, ma conoscenza a sua volta frammentaria e imperfetta, non meno dell'espressione che l'ha suscitata.

In fine l'espressione scritta o letteratura dee pur rinunciare a quegli elementi del linguaggio che il segno grafico non può riprodurre; dar più rilievo allo stacco fra suono e suono, parola e parola, proposizione e proposizione, periodo e periodo; non lasciar di ciascuna voce se non quasi soltanto il residuo pratico; sistemare oggettivamente ciò che in principio era soggettività schietta. E su tali astrazioni il lettore dovrà ricostruire non soltanto la voce, il gesto, l'accento, la fisionomia del linguaggio, ma l'unità varia e improvvisa dell'espressione interiore.

È dunque non meno erroneo tener l'espressione, in qualunque suo stadio, per fatto meramente conoscitivo, che tenerla per fatto meramente pratico. È intera spiritualità. Come la rappresentazione, in quanto cosciente, non è sensazione pura, nè pura intellezione, così l' espressione, in quanto pratica, vale a dire in quanto linguaggio, è sintesi del soggetto e dell'oggetto; è quindi il vero momento della conoscenza, la sintesi di ciò che apparisce distinto nello spirito e nella natura. E come la conoscenza non è creazione, così non è creazione il linguaggio, determinato da quella e ligio alla stessa necessità. La superficiale ricerca, se il linguaggio sia stato formato per onomatopeie, per interiezioni, per analogie o per convenzioni, rivela soltanto la coscienza d'un rapporto necessario fra il linguaggio e l'espressione interiore, fra il segno e l'immagine, fra la natura e lo spirito; d'un rapporto che sia, non già differenza logica tra l'espressione interiore dell'uno

e quella dell'altro individuo, ma riferimento pratico a ciò che codeste espressioni hanno in comune. Gli uomini primitivi i quali, per virtù della stessa energia, avranno trovata una sola parola per designare la fiamma, non avranno già creduto di determinare ciascuno la sua particolare intuizione della fiamma, ma ciò che la fiamma era per tutti, un sistema di sensazioni più o men rilevate, che in tutti si riproduceva quasi alla stessa maniera, perchè il processo della funzione conoscitiva è lo stesso per tutti. Così pur oggi ciascuno di noi ha un'immagine propria del sole, che non è quella di nessun altro; e pure tutti, come avverte il Reid, crediamo di vedere *lo stesso sole*. E la parola, anche qui, in quanto variamente percepita e atteggiata, è l'espressione interiore, ma in quanto *la stessa parola*, è il segno di ciò che accomuna l'espressione interiore di tutti gli altri uomini; l'astrazione verbale di tutte le singole espressioni interiori; ciò che poi solo rimarrà nel vocabolario.

II.

La grammatica e il vocabolario.

Poichè la conoscenza immediata della realtà non si può concepire, come vedemmo, se non accompagnata dalla coscienza del proprio pensiero, vale a dire dalla distinzione fra l'io che percepisce e la cosa ch'è percepita; dall'idea di spazio e di tempo in cui sorge la cosa davanti a noi; dall'unità delle intuizioni sensibili che la costituiscono; dalla necessità del suo apprendi-

mento; bisogna dire che già la conoscenza, e quindi l'espressione interiore, e quindi ogni altra espressione, è anche grammatica. La coscienza dell'io è quella del *soggetto*; la coscienza della cosa, quella dell'*oggetto*; la coscienza del rapporto fra il soggetto e l'oggetto, quella del *verbo*.

Certo, nell'espressione interiore la rappresentazione apparisce già una; ma è rappresentazione della sintesi, non la sintesi in sè. Or quando dall'espressione interiore si passa al linguaggio, l'unità sintetica di quella viene scomposta di nuovo nell'unità analitica de' suoi primi elementi astratti, sensazioni, rapporti, categorie, onde poi, con una sintesi nuova, chi ode potrà ricostruire, a sua volta, una nuova espressione interiore. La semplice proposizione: — Ho fame — sarà dentro di me nient'altro che la rappresentazione sintetica di uno stato doloroso del mio organismo: ma, come tale rappresentazione era infusa d'una percezione dell' io distinto da tutti gli altri uomini che non sono io, di una percezione della fame distinta da qualunque altro stato doloroso che non è la fame, e dalla percezione del rapporto fra l'io e quel particolare stato doloroso, così l'espressione comunicativa, o linguaggio, è unità analizzata nel soggetto — *io*, — nell'oggetto — *fame* — e nel verbo — *ho* —.

È anche vero che questi elementi sono subito ricomposti, da chi ode, in una nuova rappresentazione sintetica, dove rimane assorbita la loro diversità; ma il linguaggio, in quanto linguaggio, è analisi di determinazioni: la sintesi accade di là dal linguaggio, nella espressione interiore.

La parola totale è l'espressione nella sua unità di pensiero e di segno fisico; il linguaggio è appunto il segno fisico, e la scienza linguistica è una scienza storica e pratica. Il segno per sè è vuoto; ma l'immagine senza il segno è incomunicabile. Che il linguaggio non sia la stessa espressione interiore, è dimostrato, già l' avvertimmo, dalla varietà delle lingue e dalla possibilità di comunicare il proprio pensiero in più lingue. « Se tutti gli uomini parlassero la stessa lingua, dice il Voltaire, noi saremmo disposti a credere che tra le parole e le idee la connessione è necessaria ». Che una stessa parola pronunziata da due diverse persone abbia in ciascuna un contenuto diverso, corrispondente alla loro diversa spiritualità, non è dubbio; ma non è dubbio nè pure che, per la somiglianza spirituale di tutti gli uomini, in pratica quel contenuto venga appreso come identico e quindi comunicato con la stessa parola. I selvaggi che vedon la fiamma, non hanno coscienza d'una loro diversa percezione della fiamma, anzi la credono esistente tal quale per tutti, fuori del loro spirito, la considerano come indipendente dal loro me individuale, astraggono dalla varietà delle loro sensazioni, per rilevarne soltanto la somigianza, anzi, a loro giudizio, l'identità e la realtà oggettiva. Ciò non ostante la parola reca al tempo stesso l'impronta generale e quella individuale della conoscenza: è la coscienza d' un' identità e d' una realtà oggettiva, e, al tempo stesso, per il modo come più o meno incoscientemente l'atteggia e la profferisce ciascuno, un'espressione interiore diversa. Ed è anche

ella, come la rappresentazione, l'uno nel vario e il vario nell'uno.

In quanto segno d'intuizione, il linguaggio è perennemente mutabile. Ma in quanto analisi dell'espressione interiore e concordanza di segni espressivi, obbedisce a una legge logica e a una legge storica. Tanto l'una quanto l'altra l'aiutano al fine suo, ch'è la comunicazione dell'espressione interiore. L'esatta distinzione degli elementi logici d'una rappresentazione è la condizione onde questa rappresentazione venga riappresa, nella sua sintesi, da un altro spirito; la conoscenza storica de' segni espressivi è la condizione onde ciascun elemento della rappresentazione venga riappreso, in quelle particolari condizioni di tempo e di luogo, da un altro spirito.

Studiare una lingua significa studiar la grammatica e il vocabolario di quella, per il fine pratico di farsi intendere da coloro che la parlano; parlarla significa tradurre que' simboli in pensiero attivo e concreto, in immagini e giudizi, in sintesi interne. La grammatica e il vocabolario, fatti storici e pratici, non sono il linguaggio; ma nessun linguaggio concreto esiste senza vocabolario e senza grammatica. L'uno e l'altra son due condizioni, fuor delle quali non sarebbe possibile intendersi; il linguaggio non può dare l' istantanea unità della rappresentazione; ma deve, per la sua stessa natura fisica, decomporla in successivi momenti; non può dare, con parole inaudite, la diversità della percezione individuale; ma deve, per la sua natura pratica, adoperare de' segni già conosciuti.

Di qui la necessità del vocabolario e della gram-

matica. Il primo insegna la corrispondenza astratta fra certi suoni e certe idee, la seconda distingue il rapporto fra gli elementi della rappresentazione (sintassi) o espone le forme in cui s'esteriorizza la rappresentazione (fonologia e morfologia); l'uno e l'altra nel momento storico in cui una lingua viene parlata. È il dato logico del linguaggio, che corrisponde al dato logico della conoscenza, la varietà delle percezioni e la sintesi interna eguale in ciascuna coscienza; ed è il dato storico del linguaggio, che testimonia un dato momento dello spirito nazionale.

Ciascun individuo, immediatamente, rielabora la concordanza linguistica a modo proprio, la riscalda del proprio sentimento, la ricolora della propria immaginazione. È il dato intuitivo del linguaggio, che corrisponde al dato intuitivo della conoscenza, la psichicità. Ma come la psichicità non può divenire rappresentazione e coscienza della realtà senza un atto logico, allo stesso modo il tòno, l'accento, l'animazione del viso, il fonèma non può divenire linguaggio senza la serie di segni comuni che trasmettono agli altri il nostro pensiero.

Ciò è tanto manifesto, che chi s'è ostinato a considerare il linguaggio come la stessa rappresentazione, ha dovuto poi ammettere che l'uomo, per parlare una lingua, ha bisogno di ricordi linguistici, vale a dire di vocabolarii, di frasarii e di nomenclature; che, *dal punto di vista pratico*, la grammatica, la rettorica e così via, hanno la loro ragione e la loro utilità.

Ma il punto di vista pratico è anch'esso spirituale: lo spirito meramente teoretico è un'astrazione; e d'altra

parte, oltre la grammatica pratica di questa o quella lingua, c'è, come vedemmo, una grammatica logica, ch'è la coscienza dell'io e la distinzione delle percezioni nell'unità sintetica dell'espressione, vale a dire dell'immagine.

La grammatica è pratica per la trattazione dei suoni e delle forme di questa o quella lingua, in questo o quel momento storico d'una lingua; ma nella sua essenza, la sintassi, è teoretica, perchè riflette il processo della conoscenza. La proposizione è la sintesi interna delle percezioni; il soggetto, il verbo, il complemento, sono le singole percezioni distinte da quella e tutt'una cosa con quella. A punto perchè il linguaggio è un succedaneo della rappresentazione, ha gli stessi caratteri della rappresentazione, la schematicità, la distinzione, la limitazione, e insieme la sintesi. Perchè il linguaggio non contenesse riferimenti intellettuali, bisognerebbe che non ne contenesse nè pure la rappresentazione; ma senza que' riferimenti nessuna rappresentazione è possibile: chi pensa e parla, compie una funzione spirituale; e una funzione spirituale è anche intellettività: chi pensa e parla non può che oggettivare la realtà, distinguerla dal soggetto, collocarla nello spazio e nel tempo.

Il valore di scienza della grammatica è a punto la determinazione analitica degli elementi d'una rappresentazione, ciò ch'è dato da' sensi: che poi questi elementi costituiscano o no una rappresentazione concreta, vale a dire una sintesi, è affare che non riguarda più la grammatica.

La sintesi è un atto spontaneo del pensiero, e la stessa decomposizione analitica la presuppone: dove niente è congiunto, niente può esser disgiunto. Ma le percezioni varie, che s'accolgono in una sintesi, non sono la sintesi stessa; e quella disciplina modesta, la quale, persuasa d'analizzare una sintesi, studia in atto la varietà delle percezioni, non può esser chiamata in colpa d'un vizio di sintesi che guastava l'espressione interiore, vale a dire l'immagine. L'unità sintetica del pensiero è nel pensiero, non nelle parole, che sono il pensiero analizzato ne' suoi diversi elementi. La verità della grammatica è che ciascuna parola rifletta esattamente a uno a uno gli elementi della sintesi, cioè una rappresentazione o un giudizio. Così può accadere che uno abbia una rappresentazione e, per ignoranza della grammatica, non riesca a comunicarla, ch'è il caso di tutti coloro i quali cominciano a balbettare una lingua; e può anche accadere che un altro non abbia l'unità d'un pensiero e, per debolezza mentale o per gioco, esprima in perfetta grammatica alcune determinazioni incoerenti.

Spesso si sente dir di qualcuno ch'egli pensa bene e scrive male: e ciò corrisponde a un contrasto reale fra il suo chiaro intelletto e la sua scarsa cognizione della grammatica e del vocabolario, quali essi sono in quel dato momento dello spirito collettivo: egli si crea, senz'avvedersene, una grammatica sua e un vocabolario suo, e a punto perciò riesce oscuro agli altri: scrive male praticamente, non teoreticamente; per gli altri, non per sè; mentre egli s'intende a meraviglia. C'è de' casi ne' quali, per un'antecedente notizia

che avevamo del fatto o per il ragguaglio con riferimenti contigui, possiamo correggere dentro di noi la espressione errata, ed intendere: c'è de' casi che non intendiamo.

Figuriamoci un povero diavolo di contadino, il quale voglia dar notizia al suo padrone delle faccende campestri, e gli scriva: *Caro patrone, oggi ho tagliato il mannorlo che lei amava tanto e quasi metteva i fiori; intanto li dico che quella somara giovine della signorina ha figliato e aspettiamo lei se vuole per venderla. Ci faccio sapere che mi deve mandare due o tremila dozzine di cani per la vigna e la saluto.* Possiamo dire che quel contadino ha pensato male e perciò s'è espresso male? Ma no: il padrone intelligente avrà inteso che il mandorlo è stato potato, che l'asina, cara alla signorina, ha partorito, e che il contadino vuol delle canne per la sua vigna.

Il pensiero, dunque, era giusto. Ma giacchè ha pensato bene, dobbiamo conchiudere che ha scritto bene? Sicuro, se scriver bene significa scrivere a modo proprio, con un vocabolario proprio, con un' ortografia propria, con una sintassi propria. Il contadino si capisce da sè; ma non riesce a comunicar nettamente il proprio pensiero. Egli ignora quel tanto di storico, di collettivo, d'attuale, onde il linguaggio, d'espressione individuale, diventa appunto sociale; ignora la grammatica e il vocabolario, vale a dire il momento storico e pratico, della lingua italiana.

Per il caso inverso, d'una proposizione che sia perfettamente grammaticale e non chiuda un pensiero, basti l'esempio, citato dallo Steinthal e ricordato da

altri, della proposizione: *Questa tavola rotonda è quadrata*. Qui assurda è la sintesi; ma le percezioni analitiche comunicate con le parole *questa, tavola, rotonda, è, quadrata,* sono tutte, a una a una, pensabili: così la grammatica corre, e la logica no. E a punto perchè la grammatica corre, noi possiamo affermare che quella proposizione chiude un errore. Se non andasse bene nè pur la grammatica, non potremmo formulare nessun giudizio, perchè non avremmo capito.

La grammatica in somma ha il suo fondamento teoretico nella diversità delle percezioni, onde risulta l'unità sintetica della rappresentazione: sapere la grammatica importa significare esattamente la varietà delle sensazioni, delle percezioni, de' rapporti ond'è costituita l'unità della rappresentazione. Ha in oltre un valore pratico e storico nell'apprendimento de' segni più o meno corrispondenti alle diverse intuizioni della realtà, co' quali la rappresentazione può venire comunicata, secondo lo sviluppo di questo o quell'idioma, vale a dire di questo o quello spirito collettivo, nei secoli.

II.

La rettorica.

Come la grammatica tende a riprodurre il momento analitico della rappresentazione, così la rettorica quello sintetico. Al tempo stesso che l'uomo, per comunicare la propria espressione interiore, la decompone in tante determinazioni, egli avverte il contrasto fra

la molteplicità del suo mezzo comunicativo e l'unità della cosa comunicata· e cerca istintivamente espressioni linguistiche più veloci e più intense, che rispecchino in certa guisa l'immediatezza totale dell'espressione interiore. A tal fine egli sfronda il linguaggio di tutto ciò che si può sottintendere, accorcia più determinazioni in un simbolo solo, omette i passaggi più ovvii, si sforza insomma di lasciare all' espressione interiore tutto quello che può, senza danno di quella suprema necessità del linguaggio, ch'è la comunicazione. La rettorica, per ciò, segue il processo opposto della grammatica. Secondo grammatica, è perfetta la proposizione in cui gli elementi del pensiero son tutti, a uno a uno, rifranti nelle parole; secondo rettorica, è perfetta la proposizione in cui il pensiero stesso· nell'unità dei suoi elementi, vien comunicato con un segno o un simbolo solo. In questo senso è anche vero che il linguaggio è una continua metafora. Ma grammatica e rettorica. così divelte l' una dall' altra, sono astrazioni: come nella rappresentazione la varietà delle intuizioni è necessaria condizione dell'unità sintetica della rappresentazione, e l'unità sintetica della rappresentazione suppone la varietà delle intuizioni, così nel linguaggio la grammatica è il fondamento della rettorica, e la rettorica è la coscienza della grammatica. Non si tratta già di due forme arbitrarie dell'espressione, ma dell'espressione stessa nella sua forma concreta, ch'è l'unità della varietà. Non si tratta già di contenuto psicologico, logico o pratico; ma del principio supremo d'ogni uso della conoscenza, e del linguaggio che la comunica.

È stato un errore di trattatisti poco accorti la partizione del linguaggio in *nudo* e *ornato*, *proprio* e *figurato*. Codeste locuzioni non rispondono in verità alla natura del linguaggio. Ma è bene notare la funzione sintetica della rettorica rispetto a quella analitica della grammatica, perchè sono entrambe la chiara coscienza della funzione spirituale. Insegnare a distinguere il soggetto dal verbo, il verbo dal predicato, val quanto avviare al riconoscimento dell' espressione interiore, cioè degli elementi costitutivi della rappresentazione. La grammatica aiuta a discernere esattamente, e quindi a comunicare dirittamente, il proprio pensiero: e allora vien detta sintassi. Anche la grammatica ha l'ufficio pratico di stabilir quanto può (mentre la lingua è in continua trasformazione) i suoni e le forme che sono ora in uso tra quelli che parlano e scrivono una stessa lingua. S'intende che queste parti della grammatica, fonologia e morfologia, hanno solo valore pratico, e solo per quel dato momento dello spirito collettivo; ma chi voglia comunicare il proprio pensiero, non può trascurarle.

Egualmente, lo studio della rettorica abitua a cogliere il più immediatamente possibile la sintesi interna della rappresentazione. Una metafora acconcia non è altro che l'identificazione verbale fra due rappresentazioni, di cui la seconda èvoca in grado eminente alcune fra le qualità che si vuole attribuire alla prima; una sintesi d'altre sintesi. L'espressione: *Quest'uomo è un leone*, è la sintesi di due sintesi, quella che mi rappresenta le determinazioni di quest'uomo (l'aspetto umano, l'intelligenza, la parola, la volontà e così via)

e quella che mi rappresenta le determinazioni del leone (la forza, la rapidità, la generosità, il coraggio, e così via). Ne nasce un'espressione più ricca, immediata e individuale, più somigliante all' espressione interiore, che non sia quella data da un solo giudizio sintetico, come: *Quest'uomo è coraggioso*. Una bella metafora è come un lampo che rivela d'un tratto i mille seni d'un paesaggio notturno.

L'ellissi e il pleonasmo (perchè quasi sempre il pleonasmo non è che un'ellissi) sono il linguaggio smozzicato, interrotto, sommario, quale apparisce, segnatamente ne' moti della passione, all'espressione interiore. Metafora, ellissi, pleonasmo, son dunque locuzioni improprie rispetto alla pluralità delle intuizioni, ma proprie rispetto all'unità dell'espressione interiore o rappresentazione. Se noi potessimo, come fanno, secondo certi astronomi visionarii, gli abitanti di Marte, comunicare direttamente, senza l'uso della parola, il nostro pensiero, non ci sarebbe opposizione fra la varietà delle intuizioni e la loro sintesi, fra la grammatica e la rettorica; ciascuno significherebbe nello stesso attimo tutte le proprie intuizioni e la loro unità sintetica. L'opposizione è prodotta dalla natura pratica del linguaggio. Già dimostrammo che il linguaggio non può sostituirsi in tutto all'espressione interiore: dee mutare in successione ciò che dentro è coesistenza. Donde il perpetuo conflitto fra le intuizioni che pigiano, perchè sono la chiarezza, e la rappresentazione che vuole assorbirle nella propria unità; e quell'accordo a volta a volta mutabile fra l'una e l'altra, che costituisce la realtà di ciascuna espressione verbale. Dove più im-

porta l'analisi, come in un libro di matematica o in un trattato di logica, la grammatica ha il predominio; dove più importa la sintesi, come in un libro di storia o in un poema, ha il predominio ciò che si suol dire stile figurato. Ma in verità non esiste uno stile, nè due: gli stili sono tanti quanti i modi comunicativi di ciascuna espressione interiore, vale a dire infiniti. Lo stile in fatti non è, e non può essere, altro che l'espressione comunicativa del pensiero individuale.

Che poi fra i varii stili, vale a dire fra le continue rappresentazioni, e quindi fra le continue espressioni d'uno stesso uomo, ci sia, per l'unità sintetica del « me », un rapporto più intimo che fra le sue e quelle d'un altro uomo, è certo; ma quegli stili, pur legati tutti da tale rapporto, non son mai lo stesso stile. come un uomo, pur essendo sè stesso, non è mai lo stesso uomo. Quando si parla dello stile d'un uomo si abusa un poco della parola, attribuendo al « me » il concetto di sostanza, il quale non può venire attribuito nè alle cose, nè allo spirito, che sono un divenire perenne.

IV.

La forma espressiva.

Ma tutto quanto s'è esposto fin qui riguarda la espressione; espressione interiore, espressione esteriore, espressione verbale, espressione scritta. E l'espressione non è se non conoscenza: ogni uomo s'esprime; ogni uomo si giova della grammatica e della rettorica; ogni

uomo ha uno stile; ma non per ciò ogni uomo è un artista.

Intendiamo per artista quell'uomo che ha sempre vigile, impaziente od attiva la facoltà della fantasia. Tutti gli uomini, s'intende bene, sono dotati di fantasia, come d' intelletto e di volontà; e in qualche istante della sua vita ciascuno può essere artista, come può essere filosofo o eroe: la fantasia è un potenziamento dello spirito, e lo spirito è l'uomo. Ma al modo stesso che non si dà il nome di filosofo se non a chi abbia gagliarda la facoltà speculativa, e d'eroe a chi abbia sublime la volontà del bene, va riserbato il nome di artista a chi è dotato di fantasia più che ordinaria. Il fatto d' arte è per altro qualitativamente il medesimo, sia che si tratti del più umile o del più vasto e complesso.

Ogni volta che lo spirito umano s'accosta alle cose, prova più o meno, insieme con la soddisfazione di conoscerle, il bisogno di crearle; è lo spirito che già si potenzia come fantasia per trasformar la realtà, nel tempo stesso che s'è potenziato come intelletto per percepirla: la realtà non basta già più allo spirito libero e alato; la conoscenza non basta a appagar la sua brama dell'individuale compiuto; i vincoli imposti da' sensi lo aduggiano, ed egli anela a spezzarli ed oltrepassarli. E così dev'essere; perchè lo spirito è infinito, armonioso, totale, e il mondo fenomenico è finito, incoerente, frammentario, fuggitivo, caduco. Al tempo stesso che conosce il mondo e lo vuole, lo spirito tende a sistemarlo e a rifarlo. E poichè il mondo per sè gli sfugge perennemente, lo spirito si

crea un altro mondo più rispondente alla propria natura divina, a punto il mondo dell'arte. Qualunque momento dello spirito, in cui questo si sottrae alla necessità della conoscenza, tradotta in giudizio esistenziale, e crea liberamente una sintesi nuova, oltre e sopra la sintesi esistenziale, è il momento dell'arte.

Ciascun uomo ha di questi momenti; ma perchè non sono accompagnati da un'adeguata volontà d'esteriorizzarsi, o rimangono espressioni interiori, fuor della storia, o si mescono con espressioni comunicative di altra natura, e rimangono soffocate e disperse.

L'artista, in vece, si lascia tutto rapire dalla sua fantasia: la trasformazione e la trasfigurazione dell'apparenza fenomenica, sino a ottenerne una realtà nuova, palpitante ed intera, è per lui la vera vita dello spirito: la storia, la riflessione, la praticità sono lasciate a' servigi più umili, e la creazione empie il mondo della sua luce. E all'artista non giova più l'espressione: egli vuole la forma.

L'artista ha la *forma*: la forma è l'espressione dell'individuale compiuto, cioè del fantasma. Come c'è un'espressione interiore e un'espressione comunicativa, così c'è una forma interiore e una forma comunicativa.

E non bisogna scambiare, come volgarmente si fa, la forma con l' espressione. Questa è, internamente la nostra conoscenza delle cose, involontaria, relativa, superficiale, schematica, accompagnata dalla coscienza della loro esistenza; quella è, internamente, la produzione di cose nuove, volontaria, autonoma, irrelativa, totale, accompagnata dalla coscienza della creazione. Non si tratta d'un'espressione più povera e d'un'espressione

più ricca, corrispondenti ad un fatto d'arte più semplice e a uno più complesso. Se così fosse, non ci sarebbe alcuna differenza di qualità fra le nostre espressioni più ordinarie e comuni e le espressioni d'arte: tutto, almeno tutto quello ch'è espresso, sarebbe arte; la distinzione fra arte e non arte sarebbe illusoria; mancherebbe ogni criterio per definir l'arte, e l'arte non esisterebbe. Certo, noi conosciamo delle brevi espressioni d'arte, come delle assai complicate: una odicina in quattro versi di Saffo e l'*Iliade*, il motivo popolare napoletano di *Fenesta che lucive* e *i Troiani* del Berlioz, e così via seguitando. Ma codeste espressioni sono arte perchè hanno comune la scaturigine. ch'è la fantasia creatrice; in vece il referto col quale una guardia di pubblica sicurezza denunzia un fattaccio, o la campana della chiesa vicina che chiami i fedeli alla messa, non sono arte, perchè voglion solo significare intuizioni storiche e pratiche, cose effettivamente accadute.

Se l'arte consistesse nella sola facoltà di vedere e udire le cose più nettamente o più fortemente che non faccia la comune degli uomini, l'eccellenza pittorica consisterebbe nella potenza visiva e auditiva. Eppure ci sono de' pittori miopi, e il Beethoven era sordo. Nè gli uomini appassionati sono per ciò grandi poeti, e fu invece grande poeta il placido e schivo Manzoni. In somma la differenza fra arte e non arte non va ricercata nè nelle varietà fisiche, nè in quelle psichiche, ma solo nella distinzione fra l'atto conoscitivo e pratico, in cui quelle sono impegnate, e l'atto creativo in cui è impegnata la fantasia, vale a dire

la facoltà di creare una realtà nuova, individuale e compiuta. Questa facoltà è dominatrice in tutti gli artisti; e ciascuno è indótto, ma non costretto, dalle sue qualità fisiche e psichiche, a sceglierſi questa o quell'arte. Come è nata la varietà delle arti?

V.

La varietà delle arti.

Quando Efraimo Lessing diede alla luce nel 1766 il suo *Laocoonte*, egli agitò per la prima volta una disputa, che doveva poi venir ripresa in infinite trattazioni dagli studiosi di estetica, e che pur oggi non è risolta. Già prima di lui, Gioacchino Winckelmann, nella sua *Storia dell'arte antica*, aveva affermato che statuaria e poesia sono governate da una medesima legge, l'armonia tra la forma e il contenuto, e che quindi Virgilio, facendo gridar Laocoonte, era rimasto inferiore allo statuario greco, che l'aveva rappresentato gemente in composto dolore. Per il Lessing cotale disparità non è un vizio, perchè ha sua radice nell'essenza stessa di ciascun' arte e ne' limiti fra l' una e l'altra. Di qui nacquero quattro quesiti: 1.° Esiste un'arte sola o esistono le varie arti? 2.° esiste una teoria estetica per ciascun'arte o tutte le arti obbediscono a una sole teoria estetica? 3.° c'è dei limiti fra arte e arte, vale a dire c'è delle cose che un'arte può rappresentare e un'altra no? 4.° esiste un'arte più o meno espressiva delle altre?

La conclusione del Lessing parve, a' tempi suoi,

una rivolta contro l' estetica del precetto *ut pictura poesis*, e della sintesi simonidèa che la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante; e la nuova distinzione fu accolta con assenso tanto più pieno, quanto meglio corrispondeva alla coscienza comune, la quale non poteva rassegnarsi all'idea che de' fatti in apparenza così diversi come la pittura e la poesia, la scultura e la poesia, e, per estensione, la musica, il disegno, l'architettura, fossero proprio la stessa cosa. Appena letto il *Laocoonte* del Lessing, il massimo poeta della Germania, Volfango Goethe, si sentì come liberato da una nebbia interiore: « Quasi per la luce d'un lampo, tutti gli effetti di questo magnifico pensiero ci si rivelarono; la vecchia critica normativa e giudicatrice fu gittata via come un vestito smesso; noi ci sentivamo guariti d'ogni male ». E ci fu poi anche più tardi chi, non soltanto accettò la partizione delle varie arti, ma ricercò quale fosse la più espressiva, e, a quel modo che Vittorio Cousin nelle lezioni *Del vero, del bello e del bene*, trovò che « l'arte per eccellenza, quella che vince tutte le altre, perchè incomparabilmente la più espressiva, è la poesia », altri ritenne ch'è la musica, la pittura e così via seguitando.

Per accostarsi alla verità, occorre, innanzi tutto, affrancarsi dal pregiudizio che l' arte sia imitazione, conoscenza, intuizione, perfezione, ornamento, o in qualunque altro modo si voglia dire, della realtà naturale. Sicuramente, se l'arte ha un modello, i limiti le sono segnati dal suo stesso modello. Il pittore che tracci su la tela un paesaggio reale, non potrà darmi

se non quel paesaggio, quale egli lo vede, ma non ne comunicherà la poesia, vale a dire il sentimento. Il musicista che traduca sul flauto la sua impressione del canto d'un usignolo in un bosco, non mi saprà rendere che una serie di gorgheggi più o meno simili a quelli ch'egli avrà uditi, ma non potrà sperare ch'io veda il paesaggio notturno. Il poeta che voglia porre su la carta le sue pene d'amore, quali egli le sente, scriverà quello che a mano a mano passa nell'anima sua, con frasi mozze, tumultuarie, incoerenti, comuni; ma non riuscirà a comunicarmi la musica del suo stato d'animo. Ciò tutto invece conseguiranno il pittore, il musicista e il poeta, se vorranno sottrarsi alla tirannia di ciò che hanno veramente veduto, udito, sentito, e creare: creare la nuova realtà delle loro arte; creare i colori e le linee, i suoni e gli accordi, i sentimenti ed i gesti, senz'alcun riguardo alla verità della loro esperienza, su le libere cime della fantasia.

L'arte è creazione originaria e totale. Al confronto della realtà fenomenica, l'artista prova un disagio, quello d'urtare contro apparenze continuamente mutabili e esclusivamente frammentarie, mentre il suo spirito, ch'è libero e eterno, anela a una realtà piena, perenne, assoluta, totale; a una vita ove non sia più distacco fra le cose e lui; ma le cose sian lui e lui sia le cose; alla forma senza relazioni. Poichè questa non esiste in natura, lo spirito non può che crearsela: il prodotto della creazione è l'opera d'arte.

Ciascuna creazione è una sintesi; ma tale sintesi non è già, come l'intuizione e la percezione, sintesi d'elementi imposti dalla realtà; in vece è originaria, e

contiene in sè l'infinito delle sue determinazioni e il ritmo che governa sè, queste e la loro unità. Le determinazioni scaturiranno dalla sintesi, e saranno determinazioni di quella sintesi, non aderenti, ma inerenti in quella, perpetuamente annullate e perpetuamente risorgenti da lei, creazione esse pure. Se pare talvolta che qualche elemento sia tolto in prestito alla realtà, è un'illusione: a guardarci bene, si vede che quell'elemento s'è fatto tutt'altra cosa, è divenuto creazione anch'esso, parte della sintesi creatrice, in tutto e per tutto della natura di quella. La sintesi è le immagini, i suoni, i colori, le linee, i sentimenti, le azioni in potenza; codeste varie determinazioni sono la sintesi in atto.

La sintesi, ciò che si suol chiamare ispirazione, è infinita, e però indistinguibile; tutte le arti, e però l'arte. Il poeta che vuol cantare le bellezze della sua donna, non ne crea solo i gesti, le parole e gli affetti, ma anche gli occhi, i capelli, il colore del viso come un pittore, la grazia delicata e robusta delle linee come uno scultore, l'armonia della voce e dell'anima come un musicista. Nel momento dell' ispirazione, ciascun artista è tutti gli artisti; la sua fantasia è totale, vale a dire è tutte le arti, la ricchezza illimitata delle determinazioni. Esteticamente parlando, non esiste che l'arte, una sola, il prodotto della fantasia.

Ma l'ispirazione, il puro momento estetico, è una astrazione nel processo reale dello spirito. Il quale non s'arresta lì, ma si svolge, e giunge a quel punto dell'elaborazione, in cui la sintesi o forma si vuole nella realtà naturale, anela a essere espressa non sol-

tanto a sè, ma anco agli altri, esige la vita della storia. Quest'atto di volontà, a punto perchè tale, impegna le particolari tendenze psicofisiche di ciascun artista, il quale, pur non rinunziando a esprimere tutta intera la propria sintesi, la concepisce in rapporto alla materia su cui dovrà tradurla: il pittore in rapporto alla tela, lo scultore in rapporto alla creta, il musicista in rapporto agli stromenti della sua professione, il poeta in rapporto al linguaggio.

Nè per ciò l'opera d'arte riesce meno totale. Poichè la sintesi originaria era unità di determinazioni infinite, anche la sintesi d'un certo numero di quelle determinazioni dee suggerire la stessa unità, a quel modo che la circonferenza, unità d'un numero infinito di punti, può esser lineata con quindici o venti soltanto. Il musicista che scrive una marcia eroica *vede* l'eroe, l'*ode* parlare nel tumulto della battaglia, ne *coglie i movimenti e gli affetti*; ma egli dee comunicar questo co' soli suoni che crea e affida all'orchestra. L'autore d'un poema *vede* gl'interlocutori, volto, mani, portamento, e i luoghi in cui si muovono, boschi, palagi, fiumi, marine, *ode* la musica delle cose; ma dee comunicar tutto questo con gli organismi verbali che crea e affida alle labbra o alla carta. In somma ciascun artista ricava dalla sua sintesi originaria gli elementi più adatti al mezzo pratico con cui deve comunicarli, il pittore i contrasti di colori, lo scultore le combinazioni di linee, il musicista gli accordi di suoni, il poeta le manifestazioni verbali: se non quanto, ciascun fascio di determinazioni deve richiamare anche tutte

le determinazioni inespresse, la sintesi parziale deve suggerire la sintesi totale, il finito deve essere simbolo dell'infinito.

Non si potrà mai chiarire i dubbi che ci proponemmo fin da principio, se non si tien ferma la legge fondamentale: quella che lo spirito è sempre se stesso, uno ed intero, così nel momento conoscitivo come nel pratico e nell'estetico. Distinguendo codesti momenti, non si vuol già costituire un rapporto d' antecedenza e di sequenza: l'uomo puramente estetico non esiste, è un'astrazione; come un'astrazione l'uomo puramente pratico o l'uomo puramente teoretico. L'uomo è sempre tutto lo spirito; ma lo spirito, quando si esprime, si può potenziar variamente: o con la coscienza della realtà oggettiva, e sarà principalmente sensazione, percezione, ricordo, cioè storia, mentre la facoltà pratica e l'estetica rimarranno, per così dire, nell'ombra; o con la coscienza del fine a cui si rivolge, e sarà atto, praticità, volizione, mentre rimarranno in sott' ordine pensiero e fantasia; o con la coscienza di sè nel suo puro essere, e sarà filosofia, rimanendo implicite volontà è fantasia; o con la coscienza della sua creazione libera, originaria, totale, e sarà esteticità, rimanendo accessorie le due altre funzioni. Ma, d'altra parte, ciascuna funzione, implicita o esplicita, è sempre in tutte le altre, distinta sì, ma indistruttibile.

Dopo ciò tutto s'intende che l'atto spirituale della fantasia non può venir considerato se non come sintesi creatrice di determinazioni, che implicitamente già vuole sè stessa nella realtà naturale. L' artista che

concepisce una sua creazione, la concepisce fuori di ogni praticità in un attimo primo, quello dell'ispirazione, che a punto per questo è inesprimibile. Ma quando egli vuole realizzarla davvero, cioè esprimerla a sè stesso e agli altri, ha bisogno del mezzo fisico, la creta, lo strumento o il linguaggio, in cui tradurre i varii elementi della sua creazione. Certo anche le linee della sua statua, le note della sua melodia, le parole del suo poema, sono elementi di creazione e creazione esse medesime; ma non son creazioni la tela ed il marmo, le corde del violino, la voce o la penna da scrivere. Nella realtà della storia, dunque, la sintesi creatrice si compie all'atto pratico, benchè sottomettendolo a sè, investendolo della sua luce, assorbendolo nella sua unità. Chi guarda un quadro, di là dalla tela o dalle materie coloranti, vede la creazione del pittore, creazione di colori nella creazione del quadro. Chi sente recitare una poesia, non vede gli organi vocali: sente la creazione del poeta, creazione d'immagini nella sintesi della poesia. L'elemento fisico c'è, ma come volontà pratica della creazione. È l' unità dello spirito che riprende il proprio diritto.

Si può pensare la fantasia come sorgente dell'arte; ma non concepire il fatto d'arte come astrazione della fantasia: è lo spirito che si potenzia come fantasia, ma è anche la fantasia che si vuole come atto pratico. La sintesi balenata alla mente dello statuario nel momento dell'ispirazione, si compie sul marmo ov'egli crea le linee della sua figura. Anche il marmo, dunque, è un elemento della sintesi; implicito nella creazione interiore, esplicito nella creazione esteriore; assorbito

in quella, perchè obbediente al ritmo di quella, ma in fin de' conti, realtà naturale e praticità. In ogni opera d'arte realizzata con segni fisici, l'intelletto può scoprire il contrasto, già fatto accordo, tra lo spirito e la natura: le sinuosità condotte su la superficie del marmo dallo statuario son creazione, il marmo stesso non è che pietra; creazione è la frase musicale tratta dalle corde del violino, le corde stesse sono materia; il verso d'un poeta è creazione, la voce con cui la esprime è fatto fisico. Ma quella superficie di marmo, quella foggia di corde, quell'espirazione sonora, esistevano già implicitamente nella sintesi interna dell'artista rivelatore: eran la creazione che si volea come storia. Ogni arte dunque ha una teoria estetica, non in quanto creazione in astratto, ch'è eguale per tutte le arti, ma in quanto creazione in atto, che varia da arte a arte, variando la sintesi.

Or quest'elemento fisico che rientra nella sintesi della creazione è, sì o no, un limite alla sua libertà? Poichè la natura è un limite all'attività teoretica (e a punto per questo la conoscenza non è creazione) come non sarà un limite all'attività creatrice?

In cospetto a' sensi, la realtà è proprio un limite: noi non possiamo vedere se non ciò che vediamo, nè ascoltare se non ciò che ascoltiamo: qui è l'oggetto che s'impone al soggetto, e l'intuizione è coscienza immediata della realtà. In cospetto alla fantasia, invece, la realtà non è un limite, perchè la fantasia vede ciò che l'occhio non vede, ascolta ciò che l'orecchio non ascolta; cioè crea: qui è il soggetto che s'impone

all'oggetto, e lo costringe a attuare la sua libera forma e la sua creazione. Per la conoscenza un blocco di marmo è una materia solida, bianca, inerte, più o meno estesa, e non può esser che questo: lo statuario è capace di ricavarne uno schiavo nero che ride di contentezza ascoltando la musica che egli trae da un suo zufoletto. Così la fantasia, pur giovandosi della materia, infrange i limiti che questa oppone alla conoscenza, e l'asservisce alla sua legge. La creazione è sempre libera, autonoma e intera.

Ma se l'elemento fisico, ch'è parte della sintesi estetica, non può circoscriverne la libertà, dee necessariamente, variando, dare alla sintesi un diverso carattere. Una creazione che si sviluppi segnatamente nelle sue determinazioni musicali, non sarà la stessa cosa di un'altra che si sviluppi in quelle plastiche o in quelle di colore o in quelle verbali. È vero che qualunque gruppo di determinazioni dee contenere e suggerire le altre; ma non per questo dee pretendere d'esser le altre, vale a dire d'esprimersi coi mezzi fisici convenienti alle altre. Se così facesse, l'opera d'arte non potrebbe essere attuata nella realtà, perchè mancherebbe nè più nè meno che la sintesi creatrice. Come può infatti la fantasia concepire un quadro scolpito nel marmo, una musica dipinta su una tela, un tempio architettato con le parole? Un'arte sola e indistinta accade nel momento dell'ispirazione, la quale è incomunicabile; non a pena la creazione si concreta in una sintesi vera, sintesi di fantasia e di volontà, di spirito e di natura, ella s'esprime già, sia pure implicitamente, o con suoni o con parole o con linee, si

vuole in questa o in quella maniera, è già questa o quell'arte.

La varietà delle arti è dunque giustificata dal processo sintetico della creazione, la quale si vuole, non già in astratto, ma nella realtà e nella storia. La legge suprema di tutte le arti è una sola: la necessaria coerenza della creazione co' suoi elementi e di questi con quella; ciascun'arte è infinita e totale, vale a dire può esprimer tutto e non riceve divieti dalla materia; ma ciascun'arte, d'altronde, per la stessa necessità della sua sintesi, ha da obbedire, quando si vuole nella realtà, alle leggi della materia di cui si giova per essere.

La varietà delle arti, come ognun vede, non è dunque estetica, ma è pratica; pratico, e non estetico, è anche il limite fra arte e arte. Lo spirito non è mai sola fantasia, nè pur nel momento della creazione: lo spirito è sempre totale, vale a dire è anche volontà, pur quando si potenzia come forza creatrice. Chi immagina un prima e un poi nelle varie attività dello spirito, può anche almanaccare un momento della fantasia, in cui questa crei, senza creare nè suoni, nè colori, nè linee, nè parole, cioè senza veramente creare; noi crediamo che la creazione sia anche volontà di creare e volontà di creare qualcosa: questo qualcosa dee necessariamente determinarsi in un'immagine fisica e compiersi dunque nella realtà naturale. Chi disse: *ut pictura poësis*, ebbe ragione, se volle significare che con ciascuna delle due arti si può esprimere tutto ciò che con l'altra; ebbe torto se intese affermare che ambedue si devono esprimere allo stesso modo.

L'errore del Lessing fu quello d'aver allargato ad estetico il limite pratico fra arte e arte. « I corpi, egli dice, con le loro qualità visibili, sono gli oggetti propri della pittura ». « Le azioni sono l'oggetto proprio della poesia ». « La pittura può anche imitare » (per il Lessing l'arte è imitazione) « delle azioni, ma solo per via d'induzioni ricevute da' corpi ». « La poesia rappresenta anche de' corpi, ma solo per via d' induzioni ricevute dalle azioni ».

Ora ciò non è punto esatto. L'arte non imita, nè fa induzioni; ma crea. Crea una nuova realtà coerente e totale, in cui tutto è espresso, corpi ed azioni ad un tempo. Non è già per induzione che in un quadro si coglie l'antecedente: egli è che l'antecedente forma parte della sintesi espressa nel quadro. Non è già per induzione che in una poesia si coglie la linea d'un volto: quel volto formava parte della sintesi espressa nella poesia. Le determinazioni del quadro e della poesia, se in tutto e per tutto coerenti, bastano a comunicare tutt'intera la creazione. Limitato è soltanto il mezzo comunicativo di ciascun'arte, ma rispetto alla materia, non già alla forma. La materia obbedisce alla sua legge fisica: i colori sono nello spazio e i suoni nel tempo; ma la fantasia si serve de' colori anche per cantare e de' suoni anche per dipingere: il limite è in questo: che i colori per sè non cantano, nè i suoni dipingono, perchè suoni e colori sono praticamente due mezzi diversi di comunicazione. La descrizione in versi, così maltrattata dal Lessing, non riesce inespressiva, se non quando era incoerente ed incerta la sintesi

interna della creazione; ma tutti i veri poeti hanno sempre prodotto descrizioni mirabili.

Poichè ciascuna creazione è sempre creazione totale, è anche creazione totale ogni vera opera d'arte, qualunque sia il mezzo fisico in cui venga comunicata. Non ha senso quindi l'affermazione che un'arte sia più o meno espressiva d'un'altra. È un'ingenuità, per esempio, sostenere che la musica sveglia il sentimento dell'infinito, ma non può esprimer nulla in particolare, nè la magnanimità, nè le risoluzioni virtuose, non può dipingere un lago o una montagna. Ma esistono forse, nella regione dell'arte, la magnanimità, la montagna ed il lago, intuizioni della realtà fenomenica? Così non è vero nè anco che la poesia vinca tutte le arti perchè, secondo il Cousin, « riflette tutte le immagini del mondo sensibile, come la scultura e la pittura; riflette il sentimento, come la pittura e la musica », e non esprime codesto soltanto, ma anche ciò che rimane inaccessibile a ogni altra arte, cioè il pensiero. Se la poesia si contentasse di riflettere il mondo sensibile e il sentimento e di pensarci su, non sarebbe più arte, sarebbe conoscenza intuitiva o filosofica. La musica, la poesia, tutte le arti sono arte, perchè ci rivelano una nuova realtà di cui non abbiamo alcuna esperienza: degli stati d'animo, che s'è soliti di chiamare, con linguaggio improprio, sensazioni, sentimenti e pensieri, ma che in verità son creazioni di stati d'animo vivi soltanto nella fantasia, senza che la realtà naturale c'entri per nulla. La musica non isveglia il sentimento dell'infinito, esprime l'infinito; ma non già l'infinito

matematico, filosofico o religioso, bensì l'infinito estetico: e poesia, pittura, scultura, architettura fanno lo stesso. L'uomo volgare soltanto può andare a cercare nella musica la dipintura d'un lago o d'una montagna: la musica non ha le apparenze viete e caduche della realtà fenomenica; ha le sue forme, forme nuove, che non portano altro nome fuorchè quello dato loro dal musicista nelle sue note. Egualmente la poesia non riflette le immagini del mondo sensibile, nè il sentimento, nè ci ragiona sopra: crea le sue figurazioni a cui si dà nome d'amore, di gelosia, d'entusiasmo, di dolore, di lago, di montagna, di fiume, ma che poi sono nient'altro che forme della fantasia, viventi solo nella fantasia, aderenti nella fantasia. E la fantasia è sempre tutt'insieme pittura, scultura, musica, architettura, poesia, non già ne' loro segni fisici, ma nella loro sintesi una e infinita. Chi, contemplando l'opera d'arte, s'arresta al segno fisico, non può scoprirvi che ancòra la realtà naturale; chi l'oltrepassa, e compie la sintesi creata dal rivelatore, quegli entra davvero nel regno della fantasia e, sciolto d'ogni terrena ansietà, respira la libera gioia della bellezza.

La vera creazione, la creazione totale, non è già solo la tela o il marmo che noi vediamo, la musica che ascoltiamo, il dramma o il romanzo che leggiamo stampati. Colori su la tela, linee del marmo, note e parole su la carta, sono il compimento della creazione, il mezzo che deve aiutarci, oltrepassandolo, a penetrare nella vera creazione dell'artista, infinita e totale. Ciò non vuol dire, intendiamoci, che il colore, la linea, la nota e la parola abbian solo un rapporto esteriore

col fatto d'arte: sono anzi lo stesso fatto d'arte nello spirito del poeta; il fatto d'arte che vuole se stesso a quella maniera: se non che, fantasticamente s'esprime nel suo infinito, storicamente s'esprime in un finito che dee suggerir l'infinito. Sì, il quadro discende dalla fantasia del pittore alle dita di lui; ma non vi discende tutto, perchè è condizionato dalla tela, dalla qualità de' colori e de' pennelli, e così via; ve ne discende però tanto che basti a risvegliare nella fantasia del contemplatore quell'infinito di determinazioni che il pittore dee sottintendere.

E però i veri artisti hanno sempre avvertito una sorta di scontentezza per la inevitabile sproporzione tra la forma interiore e l'esteriore o comunicativa, da Dante che si doleva

> come forma non s'accorda
> Molte fiate all'intenzion dell'arte,
> Perch'a risponder la materia è sorda,

al Goethe che sospirava: « Forse sarei stato un grande poeta, se la lingua non mi si fosse mostrata tanto ribelle »; al Duprè che narrò d'avere sognato il suo gruppo della *Pietà* nel modo che poi fece, « ma assai più bello, più espressivo, più nobile »; al Carducci che si compiange:

> Ahi, fu una nota del poema eterno
> Quel ch'io sentiva, e picciol verso or è.

Forse si davan troppo pensiero della povera e tarda fantasia individuale de' loro contemporanei, e non

riflettevano che la fantasia del mondo era anco più nobile della loro e, col solo aiuto di quelle loro determinazioni, sarebbe stata capace di ricostruir l'infinito della forma vivente.

Ma i contemporanei, davvero, non riescono a superare talvolta l'espressione comunicativa; anzi credono proprio che l'opera d'arte sia l' apparenza materiale che hanno davanti: a punto per ciò non intendono, o intendono male, e, credendo di giudicar l'arte, s'affannano a criticar la tecnica, e si distraggono, come vedremo più avanti, a cercare nell'arte ciò che le è estraneo.

Il pittore ha uno spazio davanti a sè, quello della sua tela. Or egli sa bene che, pur possedendo una sua creazione integrale, non può esprimerla tutta, e deve rappresentarla in determinazioni coesistenti nello spazio, e però simultanee nel tempo. Perchè? perchè l'occhio è il mezzo fisico a cui egli si volge per suscitare negli altri il proprio fantasma, e l'occhio considera simultaneo nel tempo ciò ch'è coesistente nello spazio. Come il fantasma non può venire comunicato, così non può venire appreso, se non a traverso lo stimolo intuitivo dell'espressione fisica. Senza una chiara visione del quadro dipinto, non si può assorgere alla contemplazione del vero quadro, del quadro interiore, del quadro integrale e ideale, ch'era nella fantasia dell'artista. Il quale, per un esempio, avrà in mente Napoleone, un suo Napoleone uno e molteplice, tumultuoso e pacato, impassibile ad Austerlitz e fremente a Lipsia, umiliato all'isola d'Elba, acclamato dopo lo sbarco, pensoso a Waterloo, solo con se stesso a

Sant'Elena. Se vorrà comunicarlo in un quadro, e si figurerà di raccogliere visibilmente in quel breve spazio tutti codesti elementi della sua forma, raffigurando, poniamo, un Napoleone a Sant'Elena, e dietro a lui lo sbaraglio dei Russi e de' Prussiani, e tutt'intorno Parigi acclamante, noi non coglieremo il fantasma interiore, perchè l'espressione comunicativa sarà disuguale, malcerta, fuor dello spazio e del tempo, sottratta alle leggi della conoscenza. Il solo modo, ond'egli potrà comunicare il fantasma, sarà quello di scegliere un istante dell'azione, mettiamo Napoleone a Sant'Elena, ma di rappresentarcelo in guisa da rievocare alla fantasia anche tutta la creazione anteriore,

la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il triste esiglio,
Due volte nella polvere,
Due volte sull' altar.

Per la stessa ragione il poeta, che si giova del linguaggio, mezzo comunicativo nel tempo, non può rendere la coesistenza, ma la successione. E però l'azione è, non l'*oggetto proprio*, come dice il Lessing, confusamente avvertendo i limiti fra pittura e poesia ([1]), ma la condizione espressiva della poesia. Senza dubbio

([1]) « Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie ». Cfr. *Laokoon*, Leipzig, Reclam, p. 87.

un poeta vede a un dipresso come, se non quanto, un pittore, i tratti particolari d'un suo fantasma di donna, gli occhi, il naso, la bocca, e così via seguitando. Ma li vede nella parola, che non è disegno e non è colore: se vuole comunicarli come disegno e colore, egli corrompe la propria sintesi, e fallisce al suo scopo. La descrizione poetica non è punto pittura. Così, per un esempio, l'Ariosto, che mal si sforza, in un luogo del suo poema, di comunicarci la sua visione di Medoro, rappresentandone gli occhi, la guancia, i capelli, il colore, la grazia, raggiunge in vece l'effetto con que' quattro versi ove è descritta l'azione di Zerbino contro il fanciullo:

> Stese la mano in quella chioma d'oro,
> E trascinollo a sè con violenza,
> Ma come gli occhi a quel bel volto mise,
> Gli ne venne pietade, e non l'uccise.

L'improvvisa pietà di Zerbino per il *bel volto* di Medoro ci ritrae la bellezza di lui con un'efficacia che nessuna analisi di parti e di qualità avrebbe mai conseguita. Chi crea, non ha dunque bisogno di darsi pensiero circa i limiti dell'arte sua; ma chi vuol comunicare la sua creazione, non può trascurare la sintesi ch'egli stesso ha formata. Una sintesi poetica non può esser tradotta in un quadro, nè una sintesi pittorica in un'ode o in una sinfonia.

Nè dunque è ozioso in tutto il quesito de' *sensi estetici*. Certo, qui pure non va confusa l'attività creatrice dello spirito col mezzo comunicativo. La fantasia

crea sensazioni d'ogni sorte, profumi, sapori e impressioni tattili e termiche, non meno che suoni, estensioni e colori. È quindi un errore l'affermazione che ci siano de' sensi estetici, come quelli che devono essere inclusi, e de' sensi non estetici come quelli che devono essere esclusi dall'opera d'arte. Tutti ne sono esclusi in quanto sensi materiali, tutti vi sono inclusi in quanto sensi nuovi, elementi della creazione totale, coerenti e confusi con questa. Un profumo può essere un fantasma d'arte, nè più nè meno che una visione. La tazza di latte bevuta in montagna, che procurò al filosofo Guyau « un vero godimento estetico », potè realmente suscitargli la sintesi interna d'una creazione georgica; se bene qui forse egli altro non fece che il solito scambio del piacere estetico, disinteressato, con l'organico, interessato. Tanto interessato, che il filosofo tracannò il latte.

Ma teoricamente deve anche esser vero che tutt'i sensi son buoni mezzi comunicativi dell' arte. Oggi appariscono tali soltanto la vista e l'udito; ma a me non riesce punto irragionevole l'idea di qualche decadente francese, che s'ingegnava di suscitare una forma ideale con la sapiente mescolanza di profumi diversi o di diversi liquori. Come si son creati rapporti fra i suoni o le parole e le rappresentazioni, così se ne potrebbe creare tra i profumi e le rappresentazioni. Se non s'è fatto, egli è perchè non è agevole; ma in somma una sinfonia di profumi non mi pare più disadatta a tradurre un fantasma d'arte, che una sinfonia musicale.

VI.

La tecnica.

S' è negato che all' esteriorizzazione dell' opera d'arte occorresse la tecnica, da quanti non hanno inteso a dovere la partecipazione del fatto fisico alla sintesi della fantasia. La tecnica è anch'essa spiritualità, perchè è educazione e affinamento de' sensi, la fantasia che si cerca e si trova nella esteriorizzazione pratica.

Si può sortir da natura la fantasia più potente e più ricca,ma non la sicurezza del disegno, la pratica de' colori, la varietà del linguaggio, il rapporto dei suoni. E a comunicare il proprio fantasma, occorre per l'appunto il disegno, come a' pittori e agli scultori; il linguaggio, come a' poeti; la modulazione, come a' musicisti. Raffaello sarebbe stato forse un gran pittore anche senza le mani: soltanto noi non potremmo giudicare i suoi quadri. Sta bene che un vero artista comincia a esercitare la sua fantasia fin dal primo istante ch'egli prende a imparare la tecnica, e che un disegno puerile di Leonardo sarà differente da quello d'un infelice sgobbone d'accademia; ma anche Leonardo non avrebbe dipinto mai la Cena se non si fosse sveltita la mano nel disegno, e l'occhio nella combinazione, la gradazione e il contrasto de' colori e dell'ombre. E il Meli e il Belli, che scrivevan così bene in dialetto, furono mediocri poeti in lingua italiana, a punto per la scarsa pratica del nuovo mezzo espres-

sivo. E nè anco il Bellini avrebbe mai potuto eseguire dieci note sul flauto, mentre non apprese a sonare quello stromento.

La tecnica, dunque, non è necessaria all'arte nel concetto puro dell'arte, ma le è indispensabile nella sua realtà effettiva, ch'è poi la sola a traverso cui noi ci affisiamo nell'arte, l'arte che si realizza nella natura. Un fantasma interiore non esiste che per l'artista; nè quindi possiamo contemplarlo o gustarlo: la comunicazione d'un fantasma dev'essere fatta con mezzi acconci; altrimenti non si può nè anco affermare che sia.

Ma un artista nato fa presto a appropriarsi la tecnica, ch'è il suo linguaggio; e sa bene egli stesso quando il mezzo comunicativo ha rispecchiato la sua creazione, e quando no. In fondo la tecnica è la spia della creazione: si può dare il caso d'una forma interiore che esista e che non sia punto comunicata in alcuna maniera, non quello d'una forma interiore che si traduca in una tecnica insufficiente. Sarà una tecnica nuova, una tecnica ribelle alla tradizione, ma esprimerà il fatto d'arte.

Nè anche può darsi una tecnica ammirevole, la « virtuosità », senza il fatto d'arte; che cosa può essere un'espressione che non esprima nulla? La tecnica è la volontà del fatto creativo.

In vano dunque s'oppone che una *macchia* vale talvolta più d'un quadro finito, se bene lì la tecnica è ridotta ai minimi termini, e qui invece dispiega ogni sua forza. Naturale, se nella *macchia* c'è fantasia e nel quadro no. Io ho detto che non si può dipingere senza la tecnica; ma non ho detto che la

pittura sia solo tecnica. La pittura, come ogni altra arte, è essenzialmente creazione, fantasia, individuale; ma la sua tecnica, il disegno, la disposizione e il contrasto de' colori, la prospettiva, è anch'essa elemento della creazione, perchè è la creazione stessa che si vuole nella sua tecnica. Ora un elemento della sintesi non può far le veci di tutta la sintesi: la tecnica, per quanto rigorosa, scrupolosa, minuziosa, non può comunicare ciò che non esiste. Ma ciò che esiste non può venire comunicato senza la tecnica, poca o molta, sufficiente per altro a rievocare il fatto creativo. Questo è l'essenziale, esteticamente parlando; ma anche quella è necessaria, parlando praticamente: e l'opera d'arte concreta è la sintesi dell'estetico e del pratico, della creazione e della tecnica: una realtà superiore, ma a punto per questo compiuta, tutto lo spirito in una chiara regione di luce.

Che cosa è la *macchia*, il *bozzetto*, l'*impressione* dei pittori? È il fantasma comunicato in pochi tratti, i più rilevati e significativi; in quel che chiamammo il « caratteristico » dell' opera d' arte. E quei brevi tratti basteranno a commuovere la fantasia; ma sono necessarii, e son tecnica. Poca, se si vuole, ma tecnica. Del resto ciò accade in tutte le arti, non nella pittura soltanto. E se talora l'abbozzo d'un'opera d'arte val più dell'opera stessa ornata, lustrata, cincischiata e ridotta a perfezione, ciò accade perchè l'artista, distratto da un'eccessiva ansietà della tecnica, neglesse la legge della sintesi originaria, e raffreddò o sofisticò la propria creazione. Sicchè, siamo intesi: della tecnica non bisogna abusare; ma non se ne deve, in

coscienza, raccomandare l'abolizione: si distruggerebbe l'opera d'arte, almeno come realtà storica, cioè spirituale.

Risulta, da quanto avvertimmo fin ora, che l'espressione comunicativa non è mai, quantitativamente parlando, nè pur nel fatto creativo, *tutto* il fantasma del poeta; ma n'è più tosto la conclusione in alcuni simboli psicofisici. L'artista coglie intero l'individuale, nell'infinito delle sue determinazioni: invece l'espressione comunicativa ha sempre un limite. Di qui la fatica e la difficoltà dell'opera d'arte, che non son già nell'ispirazione, ma nella realizzazione. L'artista ha in sè tutto un mondo innumerevole e pur sempre quello; ma se vuole comunicarlo, dee scegliere fra le infinite determinazioni; collocarle in maniera che ciascuna, non solo esprima se stessa, ma altre ne adombri e ne suggerisca; tenerle tutte sotto il dominio d'una sola ispirazione, di modo che sian tutt'uno con quella, una sintesi ideale; compier questo prodigio di rievocare con la dura materia della sua tecnica l'irrelativo e l'infinito della sua creazione. E chi ha fantasia, riprodurrà in sè irrelativo e infinito, vale a dire integrale, il fantasma; ma quando vorrà tornare a comunicarlo, non lo potrà se non con una tecnica nuova, cioè con nuove determinazioni, mentre le prime saranno state assorbite nell'unità della rievocazione.

Un poeta che si metta a tradurre un altro poeta, non fa se non ricomunicare, in una lingua diversa, il fantsma originale, secondo che fu appreso da lui. E se fu appreso integralmente, vale a dire se il traduttore è anch'egli un vero poeta, il fantasma è *lo stesso*,

perchè l'assoluto è sempre pari a se stesso. Sarà diversa la nuova espressione comunicativa, perchè il traduttore dovrà far i conti con le necessità pratiche del nuovo mezzo (la nuova lingua) di cui si giova; ma s'egli è anche padrone della sua tecnica, benchè la traduzione paia diversa, un'altra opera d'arte, in verità di diverso non c'è che la tecnica, anch'essa soggetta alla legge della sintesi originaria: e il fantasma, che la traduzione rievocherà, sarà di nuovo assoluto, cioè pari a se stesso.

Certo, si tratta di due sintesi differenti della fantasia con l'espressione pratica; ma la sintesi è sempre nuova, anche nella stessa lingua: ciascun lettore riaccoglie a modo suo, secondo il suo spirito individuale, la lingua del poeta, e, in fondo, la *traduce* a se stesso in una lingua ch'è sua. Così dunque non si può fare una distinzione essenziale fra il modo come un lettore inglese del XX secolo apprende le tragedie dello Shakspeare, e il modo come le apprende nella traduzione un lettore italiano o francese. Anche mutando la sintesi, il fantasma rimane eguale a se stesso, e la fantasia riproduttrice può rievocarlo: a quel modo che lo stesso disegno si può percepire, tanto se i contorni son punteggiati di rosso, quanto se sono tratteggiati di nero.

E accade infatti che le tragedie dello Shakspeare sian recitate in tutte le lingue, senza che venga in mente ad alcuno d'ascoltar altro che le tragedie dello Shakspeare; e Dante, tradotto in francese o in tedesco, non è meno ammirato che nella sua veste italiana.

Può anche avvenire, e avviene il più spesso, che

una traduzione non renda nè punto nè poco il fantasma dell' originale. E, specie, quando il traduttore è un pedante senza fantasia, il quale non riesce a afferrare l'unità della creazione, e persuaso che questa consista nel mezzo comunicativo, parole, immagini, ritmi, traduce pari pari, inciampando in generalità, discordanze, negligenze, stonature, segnatamente per il diverso valore espressivo delle due lingue, senza darsi pensiero della luce interiore che dovrebbe rivestire di sè tutte le singole determinazioni. I veri poeti difficilmente traducono, e preferiscon creare; ma se qualcuno traduce, l'effetto ch'egli riesce a ottenere è quasi sempre quello dell'originale. La *Pulcella d'Orléans* del Voltaire voltata in italiano dal Monti, *I tessitori* del Heine tradotti dal Carducci sono, per la fantasia, *lo stesso fatto creativo*.

Egualmente è possibile, se bene più raro, suscitare lo stesso fantasma con un'arte diversa, vale a dire esprimere pittoricamente la forma interiore d' una poesia, o poeticamente quella d'una scultura: tutto sta, come s'è detto sopra, che il fantasma originale sia appreso integralmente e riprodotto sapientemente dal nuovo artista. Ma l'attività dell'interprete è qui più vicina alla vera creazione. Dall'infinito di determinazioni d'un dato fantasma, onde il poeta, mettiamo, aveva ricavato massimamente rappresentazioni motrici e solo accenni iniziali di rappresentazioni foniche, il musicista, al contrario, sviluppa, mesce, raccoglie, tutte le determinazioni foniche, e intona armonie ch' eran solo in germe, *piccole creazioni*, nel fantasma del poeta, le cui rappresentazioni motrici a loro volta ritornano

in germe, *piccole creazioni*, nel fantasma del musicista. Anzi talvolta, come nell'opera in musica, il musicista esige espressamente che il poeta non gli fornisca se non i germi poetici del fantasma, ond'egli poi trarrà fuori la nuova dovizia dell'espressione musicale: e in questo caso lo schema del librettista agisce da stimolo. Meglio avviene se il musicista toglie il soggetto da un poema fallito per comporre una musica bella: qui il fantasma, che non era nel poema, viene creato dal musicista.

Ma se il fantasma era nel poema, non si può dar altri casi che questi: o il musicista rielabora in melodie il fantasma del poeta, ed il fantasma sarà pur sempre quello, e il musicista un insigne virtuoso più che un vero creatore: tal è il caso, a parer mio, dell'*Amleto* del Thomas rispetto alla tragedia dello Shakspeare; o il musicista si sottrae al fantasma originale, e allora, se bene su lo stesso tema, crea un'altra opera d'arte: tal è il caso del Gounod rispetto al *Faust* del Goethe. Ma, in somma, non sarebbe male che i musicisti rinunziassero a cercare l'ispirazione ne' capolavori dei grandi poeti, e, come il Wagner, trovassero da sè il fantasma poetico e il musicale. Il pubblico, ch'è molto pigro, segnatamente in Italia, incoraggia quelle contaminazioni, perchè così risparmia a se stesso lo sforzo d'apprendere una sintesi a fatto nuova; ma temo che non se ne avvantaggerà molto la gloria futura di quelle produzioni.

Fare a gara con Guglielmo Shakspeare o con Federico Schiller non è punto comodo, nè anche per un musicista di molto talento.

I poeti son certo scontenti de' loro illustratori, quando questi, per difetto di fantasia, non riuscendo a rifare in sè la creazione di quelli, non possono nè pure ripresentarla con altri mezzi comunicativi, e la sciupano. Ma non pochi poeti han ravvisato l'opera propria nell'interpretazione de' loro illustratori: così piacquero al Manzoni i disegni del Gonin su episodii de' *Promessi Sposi*: « All'ammirabile suo traduttore e carissimo amico Gonin, l'autore », scrisse questi inviandogli un esemplare dell'edizione illustrata.

VII.

L'espressione creativa.

Il linguaggio del poeta non è sola espressione, ma forma, anzi canto.

Come la sintesi creatrice genera e riassorbe nuove epifanie di sensazioni, di percezioni, di sentimenti, di pensieri, così la sua forma espressiva produce nuovi atteggiamenti linguistici, grammaticali, rettorici, immediatamente riaccolti e obliati nell'unità della forma.

Certo, qui pure il linguaggio, in quanto mezzo di comunicazione, conserva un residuo storico e pratico; salvo che, vòlto a comunicare, in luogo d' un mero dato conoscitivo, la creazione d'una vita originale e totale, apparisce, sotto il velo diafano del simbolo comunicativo, un altro linguaggio; vario, ricco, pieghevole, nuovo; creazione esso pure, creazione così nelle singole determinazioni, come nella sua unità; così nelle parole e nelle proposizioni, come nel discorso poetico.

Questa natura creativa del linguaggio d'arte si rivela in fatti nello sforzo continuo di rivolta a tutte le regole: il poeta disseppellisce vocaboli disusitati; ne conia di suoi: muta il suono e il significato di quelli in corso; manomette le leggi logiche e quelle storiche della grammatica; rinnova la rettorica; s' aiuta del ritmo; compone organismi espressivi, il cui valore non è già in quello che dicono, ma in quello che suggeriscono; il cui pregio non è punto in sè, ma nella forma e nel canto, cioè nella sintesi ideale in cui sono fusi.

Solo apparentemente, dunque, vale a dire nelle sue astrazioni verbali, il linguaggio della prosa e quello della poesia è il medesimo.

L'espressione di chi comunica una sua conoscenza è subordinata alla relatività delle sensazioni, riquadrata nel tempo e nello spazio, diretta a un fine pratico, parziale e schematico, infusa di sentimento e di carattere, a punto come la conoscenza; l'espressione di chi comunica una sua creazione è subordinata a un'interna necessità ideale, fuori al tempo e allo spazio, vòlta a un fine estetico, infinita e individuale, pura forma, proprio come la creazione.

Come l'opera d'arte è composta di tutti elementi psichici, ma nuovi o rinnovellati, fedeli all'euritmia della sua forma ideale, creati appunto per questa, così il canto, linguaggio della poesia, è materiato di tutte parole accessibili, se bene nuove o rinnovellate, fedeli all'euritmia della sua forma espressiva, create appunto per questa. Poichè anche in poesia il linguaggio ha il fine pratico della comunicazione, non può in tutto

sottrarsi alle leggi della grammatica e del vocabolario, salvo a osservarle proprio quel tanto che basti alla comunicazione, e a distaccarsene senza scrupolo quando l'esiga la piena unità della forma. Chi voglia avvertire come un poeta rinnovi il vocabolario, non dee tanto fermarsi a ciascun vocabolo, che per sè è mera astrazione, ma considerare più tosto i gruppi verbali, i quali sono i veri vocaboli nuovi che quegli foggia a suo modo per comunicare la sua creazione. Il « sì dentro impietrai » dell'Ugolino, la « faccia quale par tremolando mattutina stella » dell'angelo, la « selva selvaggia e aspra e forte » e così a ogni passo le locuzioni di Dante; le « chiare, fresche e dolci acque » o altri luoghi compagni del Petrarca, l'« orror de' notturni silenzi » e simili del Foscolo, gli occhi « ridenti e fuggitivi » di Silvia nel Leopardi, sono in somma, presi come gruppi verbali, de' vocaboli nuovi, i quali esprimono a punto la nuova formazione, che è perciò creazione, del poeta.

Il poeta in fine tende a rappresentar delle cose non l'apparenza sensibile per un fine pratico, ma la sua rivelazione ideale per un fine estetico; e dovendo servirsi delle stesse parole degli altri, le sostituisce, se non può con parole nuove, con nuove accezioni delle parole o con gruppi verbali. Chiunque vede il bue *grande e grosso*: questa è la notazione generale del bue; ma il bue « solenne come un monumento » è la parola creatrice del poeta.

Fra il linguaggio conoscitivo e il linguaggio creativo c'è dunque in fondo anche una vera e propria differenza di vocaboli: il primo accoglie quelli comuni

a tutti gli uomini, inclinando a rispecchiare soltanto la somiglianza delle loro percezioni; il secondo ne chiede de' nuovi per significare principalmente il caratteristico della creazione individuale. E in ogni parola, in ogni gruppo verbale, in ogni periodo d'un poeta, c'è sempre una risonanza interiore, per cui quell'espressione non è mai se stessa, ma oltrepassa il suo significato comune, e acquista un valore, per così dire, totale. Nulla è in fatti più contrario all' espressione poetica, delle frasi fatte, modi di dire logori e triviali, che la necessità pratica accoglie, ma a cui manca il caratteristico, l'atteggiamento impreveduto, la vita della fantasia.

L'immagine trita, la citazione incosciente, l'idea volgare, la parola di moda, bastano a denunziare la tarda immaginazione d'un poeta.

Anche l' ossequio alla grammatica, nel linguaggio della poesia, è praticato sol quanto è strettamente necessario alla comunicazione del fantasma. I grammatici, come ognun sa, hanno sempre addebitato a' poeti gran copia di « licenze », le quali son vere e proprie violazioni della grammatica a vantaggio dell'arte. Anche in poesia, certo, per comunicare il fantasma, occorre decomporlo in successive rappresentazioni; ma il vero poeta in ogni rappresentazione rifrange quasi il consenso delle altre, di guisa che non si possa evocarne una, senza evocare tutto il sistema d'immagini, tutta la sintesi, tutto il fantasma coerente e indissolubile. Per conseguir questo fine, il poeta si giova di costrutti nuovi, d'ellissi violente, di trasposizioni contrarie a ogni buona regola di grammatica; smarrisce la coscienza

del soggetto e dell'oggetto; sottrae la sua creazione a' limiti del tempo e dello spazio: altra necessità non l'ispira se non quella a punto d'abolire la differenza tra lo spirito e la cosa creata, di riviverla pienamente, di diventare tutt'uno con la bellezza. Che bisogno c'è di chiedere a Dante dove e quando egli abbia visto la sua donna per gustare il sonetto *Tanto gentile*? E l'*Allodola* dello Shelley, il giovinetto nell'*Excelsior* del Longfellow, il *Passero solitario* del Leopardi sono forse *oggetti* rispetto al *soggetto* poeta, o non sono lo stesso poeta, o non sono me e chiunque altro li riviva, nel momento in cui li rivive, nella sua fantasia?

Anche il linguaggio poetico ha dunque, per il bisogno comunicativo, soggetto, verbo e complementi; ma tutto ciò è trattato dal poeta con la negligenza di chi non gli attribuisce alcun vero valore logico, sapendo che dee venir tosto assorbito e annullato nella sintesi pura della creazione. Un uomo che nella vita pratica proponga a una ragazza di rapirla seco verso un paese lontano, fa sbarrar gli occhi ai parenti, i quali subito avvertono in una tale proposizione il *soggetto* rapitore e l'*oggetto* rapito; ma è molto probabile che, leggendo l'*Auf Flügen* d'Arrigo Heine, nè anco i parenti d'Ottilia avranno fatto codesta logica scomposizione, e si saranno contentati, se avevano gusto, ad ammirare l' appassionato entusiasmo di quel sogno orientale.

Ma ciò per cui massimamente il linguaggio della poesia differisce da quello della conoscenza è la sua insostituibilità. Il linguaggio dell'arte non conosce sinonimi. Poichè, come vedemmo, l'espressione conoscitiva

si risolve praticamente nel segno di ciò che accomuna l'espressione interiore di tutti gli uomini, si capisce che ciascun uomo possa significare e significhi un suo stato d'animo con locuzioni generali, approssimative, sommarie e mutevoli, come a punto gli schemi della realtà, ch'egli ha nello spirito e intende comunicare. *T'amo, mi piaci, ti voglio bene, t'adoro, m'hai preso il cuore*, e simili, sono locuzioni le quali, sicuramente, corrispondono a intuizioni diverse; ma che nella vita pratica un uomo adopera l'una per l'altra, con la coscienza di confessar sempre un egual sentimento. Nella poesia, in vece, non un sentimento, non un contenuto qualunque si tratta di comunicare, ma una forma; l'importante non è il generale o il particolare, ma l'individuale vivente, la realtà infinita ed eterna, la pura bellezza. E allora anche il mezzo comunicativo della poesia, ch'è la parola, acquista un valore assoluto dall'ispirazione, ch'è l'atto creativo a cui dee conformarsi, di cui dee risonare, in cui dee smarrirsi o ritrovarsi continuamente, per suscitare in altrui il divino prodigio, che favillò prima nella fantasia del poeta. Il quale a punto elesse, dispose, animò le sue parole per *quella* sua sintesi di creazione e di tecnica; di guisa che il mutamento arbitrario d'una parola basta a oscurare la forma e qualche volta a distruggerla. Ma che dico delle parole? Anche il ritmo, il solo ritmo, dà sempre un'impronta così originale al linguaggio, traduce un movimento così necessario della fantasia, che basta cangiare il suono d'un verso per corrompere il caratteristico della poesia. Uno che si provasse a rimutare i due celebri versi di Francesca

Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante,

in questi altri

Questi, che non fia mai diviso da me,
Mi baciò tutto tremante la bocca,

provocherebbe la nausea; chi correggesse l'aspro abbaiamento di Cerbero

Con tre gole caninamente latra

in un ben modulato

Caninamente con tre gole latra

avrebbe distrutto la creazione discordemente stupenda del genio di Dante.

Si può comunicare il fantasma in una sintesi nuova di esso con un'altra tecnica; non si può mutar nulla alla sintesi offerta dal poeta.

La parola della poesia è creazione come la stessa poesia; ha la precisione dell'acquaforte e la fluidità della musica; il colorito della pittura e il rilievo della statuaria: è unica, inimitabile, eterna; è l'anima umana che ritrova se stessa in una realtà superiore.

VII.

Il linguaggio del canto.

La forma s'adegua alla creazione, come l'espressione comune alla conoscenza. Linguaggio conoscitivo

e linguaggio poetico appariscono press'a poco i medesimi solo a chi li consideri materialisticamente, nell'aspetto fonico, nell'astrazione de' vocaboli, delle locuzioni, del costrutto apparente. Ma in realtà, nel loro intimo, nella loro sostanza spirituale, hanno un contenuto affatto diverso, a quel modo che le note pur da noi modulate nella conversazione, son tutt'altra cosa che quelle su cui fu tramata una melodia musicale, e che i colori d'un quadro non sono gli stessi colori di cui si riveste uno spettacolo fisico. Il linguaggio della conoscenza è varietà di determinazioni nell'unità logica del pensiero; livellamento di tutte le espressioni interiori individuali a un'espressone esteriore comune; necessità di rapporto fra le cose e le parole corrispondenti; coscienza dello spazio e del tempo; grammatica e proprietà, che val quanto dire valore di verità. Il linguaggio della poesia è sempre improprio per l'intelletto (si ricordi le accuse de' critici inglesi e francesi allo Shakspeare, del Bettinelli a Dante, del Galilei al Tasso e, più recentemente, del Giordani al Foscolo e le lunghe dispute su gl'« irrevocati dì » del Manzoni, sul « silenzio verde » del Carducci, e simili); e ciò perchè tende a comunicare, non intuizioni note a ciascuno, ma figurazioni originali e non mai sperimentate da altri, vere creazioni del poeta rivelatore. Codesto linguaggio è l'infinito delle determinazioni nell'unità estetica della forma, forma integrale ed esterna: quindi ciascuna locuzione non è simile a un'altra qualsiasi, non è nè pure soltanto se stessa, ma è risonante di richiami, di soprasensi, di riscontri, d'armonie lunghe e segrete; onde accade che un vero poeta non lo si legge mai tanto che non vi si

scoprano nuove bellezze. È un linguaggio che non si può analizzare fuor che meccanicamente e materialmente, perchè, come le pietre in una pittura musaica, ciascuna locuzione non istà per sè, ma è in funzione della forma totale, della sintesi palpitante e vivente, del fantasma armonioso che vi si specchia per entro; perchè lo spazio e il tempo non vi figurano che come apparenze, mentre l'arte è veramente di là da queste pure intuizioni dell'intelletto; perchè non può, se non per finzione comunicativa, affermare il soggetto e l'oggetto, mentre nell'opera d'arte l'oggetto non è che il soggetto, la stessa fantasia del poeta, e il creatore e la sua creatura sono una cosa medesima. In fine il suo valore, come quello della cosa che esprime, non è la verità: nessuno ha cercato mai la verità nel canto d'un poeta. Il suo valore è la bellezza: e la forma perfetta per l'appunto comunica la bellezza interiore della creazione perfetta. La disposizione pratica della conoscenza ha prodotto un linguaggio convenzionale e frammentario, arido e limitato: solo la poesia sveglia la vita superiore del linguaggio: fluido, luminoso, coerente, molteplice, illimitato e totale, il linguaggio del canto.

PARTE QUARTA

LA CRITICA D'ARTE

I.

La fantasia riproduttrice.

L'artista crea la sua forma, e quindi, volendo comunicarla ad altri, la fissa in segni psicofisici, note, colori, linee stampate. Il pubblico, che deve apprenderla, ha davanti a sè i segni psicofisici, e da questi dee risalire alla forma.

È il processo opposto: nel primo caso, la sintesi estetica si scompone nella sua unità analitica rappresentata da simboli pratici; nel secondo, i simboli pratici, risvegliando l'unità analitica, la ricompongono in sintesi estetica.

Ma in somma la facoltà attiva è la stessa, così nell'artista, come nel pubblico, a cui egli comunica l'opera sua: la fantasia; il risultato è lo stesso: l'autocoscienza della creazione, la forma. Si crea con la fantasia e si contempla con la fantasia; si crea una forma e si contempla quella forma. L'artista ha la fantasia produttrice, il contemplatore la riproduttrice; quella è genio, questa è gusto. La differenza è nella volontà di creare, veemente nella fantasia produttrice, debole nella riproduttrice. La volontà di creare è sopra tutto concentrazione, quel che il Manzoni un po' impropriamente, chiamava « pensarci su ».

Quando la favilla della creazione è entrata nella fantasia d'un artista, egli vi s'affisa tutto, vi soffia dentro, l'alimenta, l'allarga, ne suscita altre faville, la fiamma, l'incendio, conseguisce la sintesi innumerevole, la forma perfetta. La fantasia riproduttrice è una sorta d'abulia estetica.

Coloro che hanno gusto, dicono sempre d'aver qualcosa dentro, che non possono esprimere. È vero: la favilla creativa, della quale pure hanno coscienza, in loro si spegne subito: la loro fantasia è mobile, pigra, senza volontà.

Un esempio tipico è Francesco De Sanctis, certo la fantasia riproduttrice più intensa che abbia avuto la letteratura italiana.

Chi legge *La prigione*, il solo componimento poetico ch'egli diede alle stampe, ha l'impressione del mediocre; ma chi vi guardi a parte a parte, s'avvede che il componimento balena di spunti creativi, a' quali non mancò appunto se non la concentrazione, perchè divenissero creature di vita. Ricordo solo que' versi dove è intravisto un Adamo che s'accosta al pomo non già con la trepidazione furtiva di chi rompe un divieto, ma con la calma virile dell'uomo che sa di volere ciò che gli spetta, il dominio di se stesso, la libertà; e quegli altri in cui Eva, uscita di parto, tenendo in braccio la sua dolce creatura, sente che il dolore e la maledizione son nulla in confronto alla gioia misteriosa ed augusta della maternità.

Bastava la volontà di scrutar più intimamente ispirazioni come codeste, per ricavarne de' capolavori. Ma la fantasia del De Sanctis era riproduttrice, non pro-

duttrice; le faville creative s'accendono e si spengono subitamente dentro di lui; egli non può rifare compiumente la sintesi dell'individuale, se non quando gli viene offerta da un altro.

Or la stessa fantasia riproduttrice non è uguale in tutti gli uomini: più veloce e continua in alcuni, si rivela più tarda ed intermittente nel maggior numero.

Una sintesi estetica è, come vedemmo, la forma suprema d'altre sintesi a quella inerenti e a cui si dà il nome di parti, scorci, episodii, motivi, immagini, e via seguitando. Or una fantasia riproduttrice perfetta coglie l'unità analitica delle parti nella sintesi in sè, nella forma definitiva e totale; una fantasia riproduttrice imperfetta ha lena soltanto da rievocare in sè, a una a una, le sintesi parziali, gli episodii, le immagini, ma non le riproduce nella sintesi ultima, ch'è la luce, il ritmo e il valore di quelle determinazioni. Così, per la fantasia riproduttrice imperfetta, un'opera d'arte non è in fondo se non una sequela di piccoli fatti d'arte, non legati da alcuna necessità estetica, non assorbiti nella forma ideale, ma viventi per sè, soggetti alla propria legge, non a quella della forma suprema.

Colui che riesce a contemplare e gustare l'opera d'arte sminuzzata a codesto modo, non sospetta nemmeno che altri possa sentirla altrimenti; e chi la contempla e gusta davvero, nella sua superiore unità, non riesce ad ammettere nè meno la buona fede di quelli che discordan da lui. Eppure sono entrambi sinceri, come sono entrambi sinceri un miope e un visivo, il primo de' quali non veda d'una campagna che rari

alberi a volta a volta sparsi qua e là, e il secondo ammiri la lieta armonia dell'intero spettacolo .

La fantasia riproduttrice imperfetta è, per il gusto, quello che l'arte immaginifica per il genio. E poichè quella specie di fantasia è incomparabilmente più ovvia che non la fantasia riproduttrice perfetta, la quale è forse altrettanto rara che il genio, ne viene che, per esempio, i poeti di semplice immaginazione, come il Byron, la Sand, Vincenzo Monti, furon più letti e lodati al loro primo apparire e per molti anni appresso, che non i veri genii creatori, come lo Shelley, il Foscolo, il Balzac, il Leopardi, rimasti incompresi fino al giorno della loro morte.

Soltanto dopo, quando la fantasia riproduttrice collettiva d'un popolo riesce a compier lo sforzo d'affisarsi e di concentrarsi nell'opera d'arte rimasta oscura a' contemporanei, questa è riappresa e rivissuta nella sua anima vasta e profonda; e il reverente stupore de' posteri corregge — se bene un po' tardi — l'indifferenza o il disdegno de' contemporanei.

II.

Il giudizio estetico.

Ma se noi vogliamo studiare il processo della fantasia riproduttrice, bisogna che da prima la supponiamo perfetta.

Il contemplatore, dicemmo, rievoca in sè la forma, quale ella si levò, dopo l'elaborazione creatrice, nella fantasia del poeta. La rivede, quale la vide il poeta;

la rivive, quale la visse il poeta. Tale fatto è accompagnato da un particolare stato d'animo, che dimandammo coscienza della creazione o coscienza del *bello*.

Questo è il giudizio di valore su la forma vivente; ma non è un giudizio logico: è un dato spontaneo e immediato della coscienza riproduttrice: rievocare con la fantasia una sintesi d'arte è già aver la coscienza della sua bellezza; la riproduzione estetica è lo stesso giudizio estetico. Nella realtà dello spirito è un solo momento; e solo per falso vedere si può scinderlo in due successivi, il primo estetico, l'altro logico; la riproduzione e il giudizio. E già anche il Kant aveva giustamente notato nella *Critica del giudizio* (I, l): « Il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma è estetico; questo significa che il suo fondamento non può essere che puramente soggettivo ». Il giudizio estetico in fatti non dà la qualità della cosa mediante un concetto dell'arte, ma solo mediante uno stato d'animo, che denominammo la coscienza della creazione. Nè potrebbe essere altrimenti. Il giudizio logico è una sintesi intellettuale: soggetto e predicato devon essere nell'intelletto, il primo come rappresentazione, il secondo come concetto. In vece, nel giudizio estetico, sono entrambi estranei all'intelletto: il soggetto (l'opera d'arte) non è rappresentazione, ma creazione, prodotto della fantasia; il predicato (valore estetico) non è concetto, ma stato d'animo, giudizio della fantasia.

Chi afferma: — Quest'opera è bella — non fa in somma se non avvertire dentro di sè quel particolare

stato d'animo ch'ebbe già ad avvertire altre volte dinanzi a un prodotto della fantasia. E il rapporto fra una creazione e uno stato soggettivo non è materia di giudizio logico.

Ma qui si potrebbe opporre che, dunque, il giudizio estetico, se corrisponde a uno stato del soggetto, non ha lo stesso valore per tutti gli uomini, non è universale. In fatti non è universale oggettivamente, come il giudizio logico; ma è universale soggettivamente, nella fantasia, ch'è una facoltà comune a tutti gli uomini. La proposizione — Ogni effetto ha la sua causa — è una necessità logica, cioè oggettiva; ma la proposizione: — La Venere di Siracusa è una creazione dell'arte — è una necessità estetica, cioè soggettiva. Non postula il consenso universale, ma deve esigerlo come conseguenza necessaria dell'universalità dello spirito. È anch'essa fondata su l'inconcepibilità della negativa, ma della negativa fantastica: nessun essere dotato di fantasia, dunque nessun uomo, può considerare la Venere di Siracusa come non arte.

In somma la compiuta riproduzione fantastica d'un fatto creativo è già per se stesso giudizio, giudizio di valore che viene espresso con la parola « bello », ed è universale.

Il giudizio opposto avviene quando manca la coscienza della creazione; vale a dire, quando non è possibile riprodurre nella fantasia una forma libera, armoniosa e infinita.

E tale giudizio è sempre negazione del bello, ma non sempre affermazione del brutto: può risolversi in

uno stato d'indifferenza spirituale rispetto al giudizio della bellezza, quando l'oggetto fisico, che ci viene presentato come segno comunicativo del bello, è in vece il prodotto d'un'altra attività e può essere intuito come un altro valore. Le lettere di Luigi Settembrini dall'ergastolo di Santo Stefano non sono, propriamente parlando, nè belle, nè brutte; ma sono altamente morali; il discorso sul *Metodo* del Descartes non è nè bello nè brutto, ma acutamente vero. In ambo i casi la fantasia riproduttrice rimane indifferente; ma nel primo caso si sveglia la coscienza pratica del dovere, nel secondo la coscienza teoretica della realtà. Lo spirito, abbandonato a se stesso, coglie intuitivamente i veri valori delle cose; e solo per una sofisticazione volontaria di sè, può cercar nelle cose i valori che non ci sono, e inciampare in giudizii fallaci. La spontaneità dello spirito coglie in un'opera d'arte il valore della bellezza; soltanto un preconcetto intellettuale o morale può indurlo a cercarvi il valore della realtà esistenziale o quello dell'utilità o quello della moralità; in somma altri valori, che sono il prodotto d'altre attività delo spirito.

E ciò accade necessariamente, se l'opera d'arte, ch'è un prodotto della fantasia, viene, non già o non soltanto riprodotta dalla fantasia, ma analizzata dall'intelletto o investita dalla volontà pratica.

Cosa può fare l'intelletto, altro che stabilire la conformità fra il pensiero e la cosa, formulare un giudizio esistenziale, cioè storico? Ma poichè l'arte è di là dal pensiero, di là dal concetto d'esistenziale, un tal giudizio non ha senso per essa. Chi afferma che

Calibano, Don Chisciotte, Vautrin non son mai esistiti, o che l'Amleto dello Shakspeare e l'Adelchi del Manzoni non son quelli della storia, dice cose certo assai giuste, ma inutili; perchè inutile a punto è il giudizio ch'egli pone, come per la conoscenza, tra il fantasma, quasi che fosse pensiero, e la realtà. Ma il fantasma non vuole essere pensiero, nè relazione, nè quindi realtà oggettiva; vuole essere di là dal pensiero e dalla realtà, libera creazione della fantasia: sicchè il giudizio storico e esistenziale non lo tocca punto.

Onde apparisce evidente che la preparazione erudita di qualunque sorta, logica o storica (salvo, s'intende, quella pratica, de' mezzi comunicativi) non serve punto all'apprendimento dell'opera d'arte. Questa è per se stessa vivente, quando è arte davvero; fuori alle contingenze storiche, intellettuali e morali in mezzo a cui fu generata. Prodotta dalla fantasia, la fantasia basta in ogni tempo a rievocarla. Il valore storico o religioso (cioè non estetico) della Niobe non sarà oggi per noi quello che sarà stato pe' Greci di duemila anni or sono; il suo valore estetico (cioè il suo vero valore) è sempre eguale; e la fantasia nostra basta a intuirlo.

E cosa può fare il giudizio pratico fuorchè stabilire se i sentimenti e le azioni concorrono a mutare le cose in vista d'un fine morale? Ma l'arte non muta e non si propone di mutare le cose, se non in quanto le rifà dentro lo spirito: il suo fine non è morale, nè immorale, perchè è il solo fine di creare; e la sua creazione è sopra le cose, e quindi sottratta a ogni valutazione di cose.

Per applicare il giudizio pratico a un prodotto della fantasia, bisogna considerar questo come una cosa, vale a dire come un fatto empirico, vale a dire come ciò che non è, nè vuol essere. In uno spirito grosso l'equivoco può certo accadere per la sostituzione del mezzo comunicativo al fantasma interiore dell'artista: così que' bravi papi, che fecero applicare le brache a' dannati del *Giudizio Universale* o la camicia alla statua della Giustizia nel monumento a Paolo III, si scandalizzavano della nudità, ch'era il mezzo comunicativo, non essendo capaci di rievocare, oltrepassando quella, la terribile sintesi visionaria di Michelangelo e l'austera creazione di Guglielmo della Porta. E un moralista, che legga le novelle del Boccaccio senza aver attitudine a coglierne la pura bellezza, condannerà le ipocrisie, le frodi e le fornicazioni, con le quali il poeta espresse il suo mondo ideale.

In somma, alla stessa guisa che il poeta, se vuol fare opera d'arte, anche il contemplatore, se vuole rievocarla come arte, deve annullare ogni ricordo pratico, passionale e conoscitivo del proprio spirito nella sintesi in sè, ch'è il vero momento della fantasia; sintesi, certo, di varietà, ma il cui valore non è quello sommato delle varietà, anzi un valore nuovo; come, per significare la cosa con un'immagine, lo specchio, rispetto al vetro, al mercurio, all' argento e allo stagno, che lo compongono.

III.

Il rapimento.

Il gusto non riproduce la creazione soltanto, ma il piacere estetico della creazione, il rapimento; che non va punto confuso co' sentimenti più o meno interessanti, materia psichica, i quali la pura forma oltrepassa e dissolve nella sua luce. Aristotile intuì una parte di vero, affermando che la tragedia, per mezzo del terrore e della pietà, purga l'animo nostro d'ogni passione. Sì, la tragedia, come ogni forma d'arte, annulla i moti della passione; ma come gli annulla? Sostituendo loro il rapimento della forma armoniosa.

Una fantasia riproduttrice perfetta, dopo aver contemplato l'*Edipo a Colono* e l'*Otello*, non proverà nè pietà, nè terrore, ma il solo rapimento della bellezza. So bene che ciò non è facile, perchè la massima parte de' lettori o degli spettatori, avvezzi a aver che fare con sentimenti interessati, nella vita di tutt' i giorni, trattano come tali anche quelli dell' arte; e quando avranno pianto su la sorte d'Edipo o raccapricciato al delitto d'Otèllo, credono d'aver colto la bellezza di quelle due forme.

Se non che, costretti a piangere poi anche alla rappresentazione del *Padrone delle Ferriere* e a inorridire alle *Due Orfanelle* e a' drammi del Grand Guignol, non si raccapezzano più, sentendo bene che una differenza ci ha pur da essere tra i capolavori di Sofocle e dello Shakspeare e certi intrugli del teatro contemporaneo.

Contemplazione della forma significa superamento di tutto quello che non sia pura forma, impassibilità dello spirito a tutti i valori che non siano bellezza. E quando l'arte è appresa come bellezza, non può più suscitare nè pietà, nè terrore, ma l'armonioso piacere della bellezza.

Appunto per ciò non si può raccomandare a bastanza l' educazione del gusto, segnatamente in un paese come l'Italia, che ha così antiche e gloriose tradizioni d'arte.

Bisogna spiegare a' giovani in che propriamente consista la bellezza d'una poesia, d'un quadro, d'una scultura, d'una musica: non nel pensiero, non nel sentimento, non nell'insegnamento morale, ma nella felice concordia di tutte le parti risonanti d'una sola ispirazione, ch'è la loro legge, la loro sintesi e il loro valore. Bisogna mandarli ne' musei e abituarli a contemplare i dipinti e le statue non con occhio torbido di storicità o di passione, ma con fresche pupille aperte a cogliere il segreto della creazione, il suo significato interiore e totale. Oggi un artista, o anche un uomo di gusto, prova un senso d'angoscia, più che di sdegno, avvertendo quanto sian rari coloro che sappiano ancora gustare l'opera d'arte; e come i critici così poco intuiscano la vera essenza dell'arte, che si figurano di giudicare l' opera d' arte ragionando del suo contenuto sociale, religioso, sentimentale, filosofico, senza darsi pensiero d' interpretare ciò per cui ella è arte, la forma; non la forma esteriore e scolastica, ma la forma ideale.

IV.

La critica estetica.

La fantasia riproduttrice, che abbia evocato la forma ideale e provato quella specie di scossa interiore ch'è la coscienza e il piacere della creazione, può esser paga di sè; non dee cercar'altro. Ma qui non s'arresta l'ufficio del critico estetico, il quale non si contenta di gustar l'arte per sè, ma vuol farla gustare agli altri; esige che il suo giudizio particolare abbia valore d'universale.

Se tutti gli uomini possedessero eguale potenza di fantasia riproduttrice, il critico non servirebbe. Dove la fantasia d'un uomo ha prodotto una forma, la fantasia degli altri uomini, per la somiglianza spirituale di tutti, dee poterla riprodurre. Ma poichè la fantasia, come ogni altra attività dello spirito, è di tutti gli uomini, ma in varia misura; e in alcuni è così veemente e imperiosa da dar luogo alla creazione, in altri appena sufficiente a cogliere volta per volta una singola immagine di poche determinazioni, in altri più o meno gagliarda, ma offuscata e sofisticata da preconcetti di coltura, da astrazioni e distrazioni erudite, sentimentali, morali, tecniche, e così via seguitando; l'opera del critico è necessaria a ristabilire il punto di vista da cui bisogna guardare il fantasma d'arte; a risvegliare le fantasie sonnolente e aiutare le deboli; a ingrandire la forma comunicativa, perchè sia percepita anche da' miopi: il critico estetico è quasi un collaboratore del poeta.

Or come può accader ciò?

Una figurazione sensibile tradurrà il nostro pensiero meglio di qualunque proposizione concettuale. Immaginiamo la creazione, la forma pura, quella interiore che visse nella fantasia dell'artista, come un vasto fiume di luce vivida e schietta. L'artista non ha modo di esprimere codesto fiume in tutt'i punti della sua superficie, che sono infiniti: dee contentarsi per forza di darne de' tratti intermittenti, ma tali che una fantasia chiara e operosa, aiutandosi di que' soli tratti, possa vedere il fiume qual era nella mente del creatore.

Se non che ci sono delle fantasie opache, le quali riescono a vedere que' tratti a uno a uno, ma non tutto il fiume; altre, le quali, combinandoli arbitrariamente, vedono, in vece del fiume, greti e laghetti; altre che, per la somiglianza esteriore, scambiano il fiume con una carraia o, per un riferimento intellettuale, col simbolo dell'eternità.

Or bene: l'ufficio del critico è appunto quello di mostrare che quel fiume è una creazione, non una carraia, nè l'eternità; e che appunto è un fiume di luce e non una casuale accozzaglia d'altre figure parziali. Per uscir di metafora, il critico estetico dee stabilire, prima di tutto, che quello è un fatto d'arte, e non filosofia, nè storia, nè praticità: e ciò egli ottiene con l'appello continuo alla coscienza della creazione; poi deve ingegnarsi d'ingrandire l'espressione comunicativa alle fantasie corte, e ciò ottiene risvegliando delle risonanze taciute dal poeta, ma virtuali nell'opera sua; discoprendo fra un'idea e l'altra, fra un'immagine e l'altra i rapporti sottintesi, ma necessarii; illu-

strando i legami e i passaggi, talvolta oscuri, fra le varie determinazioni, le varie gradazioni, onde risulta l'ideale unità della creazione; mostrando a parte a parte come ciascuna determinazione sia necessaria e coerente alla forma totale, come le determinazioni non valgano in sè, ma per la sintesi in cui vanno a annullarsi. Egli s'affisa nell'infinito interiore di quella creazione, di cui il poeta s'è contentato di comunicare i tratti più rilevanti e caratteristici; e ne ricava altre armonie, altre significazioni, altre linee, le quali nell'espressione del poeta erano implicite, e che il critico scerne e reca in luce, a punto col proposito di rendere intera anche agli spiriti tardi la comunione della bellezza. Egli sente e rivela come tutte le parti d'un'opera, immagini, atti, parole, gesti, la musica stessa del verso o del colore, tutto sia creazione; tutto sia così intimamente aderente a sè e alla creazione totale, da riuscire una sola cosa con essa, perdersi in essa, avere una sola legge con essa, la legge dell'individuale vivente.

Per compier degnamente un tale ufficio, il critico d'arte ha dunque bisogno:

1.° d' una chiara intuizione della natura dell'arte;

2.° d'una sicura esperienza tecnica (conoscenza del mezzo comunicativo: lingua, disegno, rapporti de' colori e delle prospettive, armonia e contrappunto);

3.° d'una larga fantasia riproduttrice;

4.° d'un'acuta fantasia analitica.

Il primo e il secondo di questi titoli, l'uno teoretico, l'altro pratico, sono gli antecedenti della vera critica; la quale non ne può fare a meno, ma non se ne

giova nel suo processo. Questo a punto comincia quando la teoria estetica diventa coscienza concreta d'un fatto creativo, la tecnica a sua volta viva espressione di quello.

E allora anche il critico non dee far altro che contemplare la sintesi, discender da quella all'unità analitica, risalire da questa alla sintesi, e così rilevare l'armonia necessaria del tutto.

Ogni altra sorta d' erudizione, storica (in senso stretto), scientifica, filologica; ogni aspirazione pratica, sia utilitaria che morale; ogni ricchezza o scarsità di vita psichica, son cose delle quali il critico può fare a meno; anzi deve: perchè, come vedremo, ingombrano e oscurano spesso la pura rievocazione della bellezza. Son roba superflua nel momento della contemplazione; e dopo non servono fuorchè a distrarre la fantasia critica dal suo vero proposito, ch' è l' interpretazione degli elementi nella sintesi del fatto creativo.

Che poi un critico possa, e deva sovente, anche fare, avanti o dopo la critica estetica, pur della storia e della filosofia — la biografia del poeta, la genesi storica del componimento, le relazioni di questo con la coscienza intellettuale e morale dell'autore e del tempo suo, e così via seguitando — e che in tali investigazioni gli giovi l'erudizione storica, economica, giuridica, filologica, filosofica o che altro si voglia, è fuor di dubbio; soltanto, bisogna fissar bene questo: che non si tratta qui più di critica estetica, ma di investigazioni di tutt'altra natura: lo spirito, che non è sola esteticità, abbraccia tutta la storia; rivive e giu-

dica i fatti esistenziali, pratici, intellettuali, non meno che quelli estetici; non si contenta di Dante poeta, ma vuol conoscere Dante cittadino, Dante esule, Dante pensatore, anche gli occhi, il naso e le mani di Dante. E sta bene; ma purchè non ricerchi queste notizie nella creazione del poeta, nè la sua creazione in quelle notizie.

V.

La critica del brutto.

Ma in qual maniera si comporta la fantasia riproduttrice davanti un prodotto spirituale che non è arte?

Si sforza di dominarlo, di rappresentarselo nella coerenza di tutte le determinazioni, di sentirlo come una forma chiara e presente, di viverlo. E se rimane oziosa, vuol dire che quel prodotto è semplicemente non arte; in questo caso la fantasia, avvertendo che si tratta d'un'espressione estranea all'attività creatrice, cede il passo alla funzione conoscitiva e alla pratica. O se si muove, e anelando d'abbracciare la forma, non può, perchè la forma le sfugge, sicchè la fantasia si ritrae con un sentimento d'insoddisfazione, vuol dire che quel prodotto è un informe tentativo d'arte, l'espressione del brutto.

Il primo caso è quello di molte opere letterarie, che si suole considerare come arte per la confusione volgare tra l'espressione e la forma, tra la rappresentazione e la creazione. Una lettera d'affari, per quanto scritta bene, è un'espressione pratica, non è arte; un *libro di scienza scritto con arte* è un'espressione vuota

di senso, come quella di chi parlasse d'un *triangolo lirico*. La lettera d'affari non intende creare, ma comunicare de' sentimenti e delle volizioni; il libro di scienza espone delle verità; e non si può *creare* un triangolo ch'è sempre uguale a se stesso per definizione. La lettera sarà scritta chiaramente, il libro di scienza sarà una trattazione ordinata e precisa: l'arte, cioè la coscienza della creazione, non c'entra. Non sono difformi o deformi, ma senza forma: hanno la loro propria espressione comunicativa — la loro forma, come abitualmente e abusivamente si dice — ma è forma intuitiva, logica, pratica: non già forma estetica, la vera forma. Così il segnale con cui le trombe del reggimento annunziano la diana o il buttasella, e la cantilena onde i venditori ambulanti offron la loro merce, non sono musica: l' insegna d' un' osteria e la mano sospesa su la vetrina d'un guantaio non sono pittura e scultura; il pagliaio d'un contadino non è architettura. Sono espressioni economiche e pratiche.

Il secondo caso è quello dell'opera d'arte fallita. Tocca al critico di mostrare, rifrangendosi quella costruzione arbitraria nella sua fantasia, come, dove, perchè sia fallita. E a tal fine gli basta avvertire e fare avvertire il vizio ch'è, sotto aspetti molteplici, la sola cagione del brutto, l'incoerenza.

Un mucchio arbitrario di determinazioni incoerenti fra loro, non governate da alcun ritmo ideale, escludon la sintesi, e quindi non sono forma. Il più sovente quelle determinazioni non sono, nè pure in se stesse, delle piccole creazioni: sono espressioni prosaiche, vale a dire schematizzate e comuni, di sensazioni, di

percezioni, di sentimenti, di volizioni. Ciò costituisce almeno il novantanove per cento della poesia, come delle altre arti, che viene consegnato alla luce in Italia e, con molta probabilità, anche negli altri paesi del mondo.

Cotali produttori anche il pubblico grosso, con la sua fantasia rozza, ma chiara, sente che non avean nulla da dire; e crudelmente ne ride.

Ma ve n'ha di quelli a cui manca soltanto la lena; son capaci di creare libere, snelle, viventi, le singole immagini a una a una; ma codeste immagini sono legate artificialmente tra loro: manca la sintesi ultima, la sintesi di tante piccole sintesi, invocata e promessa: ci son de' frammenti d'arte; la creazione infinita e totale non c'è. Eppure tali artisti (alcuno de' quali, per altro, riesce una o più volte, facendo uno sforzo di concentrazione, a conseguire la forma perfetta) sono i beniamini de' loro contemporanei. I quali, critici e non critici, potendo esercitare la loro fantasia vacillante con aggrapparsi alle immagini consecutive e isolate, senza la fatica d'una sintesi larga, vigorosa e complessa, son grati a quei loro artisti e di quel zinzino di piacere estetico e del risparmio di energia; e li preferiscono di gran lunga a' poeti ardui e austeri, a' quali non si può avvicinarsi senza avere robusta l'ala della fantasia e che, come dice la folla, non si lasciano intendere. Esempio tipico di tale sorta d'immaginazione fu Vincenzo Monti, la cui produzione è riboccante di belle immagini, di bei versi, di belle strofi, di bei concetti, ma che non ha una sola poesia. Eppure il Monti visse ricco, onorato, ammirato

in Italia e fuori d'Italia, in quel tempo medesimo che Ugo Foscolo era schernito pe' suoi *Sepolcri*, e il Leopardi compatito per le sue *Canzoni*.

S'intende che, fra l' artista incapace persino di creare una singola immagine e l'immaginifico per eccellenza, corre tutta la scala della mediocrità, secondo la minore o maggiore dovizia dell'immaginazione analitica; s'intende pure che dall'immaginifico puro al grande creatore perenne di sintesi smisurate corre tutta la scala della perfezione. Fra un qualunque arfasatto e Vincenzo Monti possono starci il Pindemonte, lo Arici, il Torti, il Mamiani; fra il Monti e Dante e lo Shakspeare ci sono Victor Hugo, lo Shelley, il Petrarca, il Manzoni, il Goethe, il Cervantes.

L'immaginifico riesce talvolta alla creazione totale; ma anche il genio si lascia talvolta sedurre alle grazie distratte dell'immaginazione analitica.

VI.

Gli errori del giudizio estetico: sensualismo, storicismo, intellettualismo.

La fantasia critica o riproduttrice deve scorgere e segnalare tutto codesto nella realtà del fatto creativo. Ciò non ostante accade talvolta, non solo che il critico non riesca a rievocare la creazione del poeta (e, se ha tarda la fantasia, si capisce, e non resta al poeta che di rassegnarsi, aspettando tempi migliori), ma che accusi il poeta di colpe o non commesse, o commesse perchè quelle colpe per l'appunto erano l'arte.

— Non si è mai abbastanza ignoranti — disse una volta, motteggiando, il povero Gandolin; ed è un precetto che non si può raccomandar troppo a' critici di arte. I quali, talvolta per dissimulare il loro difetto di fantasia, e però d'attitudine critica, talvolta per il pregiudizio che l'erudizione sia più positiva e certa del gusto, talvolta per isfoggio ambizioso di coltura, talvolta in fine per una fallace intuizione dell'arte, trascurano di penetrare nel fatto creativo, paghi di girargli a torno con divagazioni d'altra natura, onde non può mai scaturire alcun giudizio di valore o di disvalore estetico. Si tratta in somma d'una sostituzione incosciente dell'intelletto o del sentimento alla fantasia: l'opera d'arte è trattata come un documento storico o come un fatto pratico: il valore, alla cui stregua vien giudicata, non è quello della bellezza, ma quello del diletto, della verità, della passionalità, della moralità.

Tali concetti non servono che a sviare e sofisticare la fantasia.

Un primo errore del giudizio estetico è il sensualismo.

Il rapimento che bisogna aspettarsi dall'arte è, lo vedemmo, oltre e sopra il piacere organico: è un piacere disinteressato e ideale, anch'esso creazione della fantasia. Ma ci sono di quelli, che dimandano all'arte il piacere de' sensi: su le tele e nel marmo gradiscono le donne nude, in musica le melodie facili che carezzano l'orecchio, in letteratura i romanzi che svagano e le farse che fanno sbellicar dalle risa. Costoro hanno trovato una comoda divisione dell'arte: l'arte diver-

tente e l'arte noiosa. Divertente è quella che stimola la loro sensualità e la loro sensibilità; noiosa è quella che crea le grandi sintesi della vita ideale. E, in conformità della loro estetica da caffè concerto, cotali critici hanno simpatia per certi generi letterarii, orrore di certi altri: amano la canzonetta, il brindisi, la romanza, il racconto, la commediola faceta; detestano la canzone, la tragedia, il poema:

> Dominedio ci salvi
> Dai libri troppo lunghi e dai poemi.

Un altro errore è l'intellettualismo.

L'opera d'arte è una sintesi estetica della fantasia: chi invece le chieda una sintesi intellettuale elaborata dall'immaginazione, le chiede il *tipico*, coerenza per l'intelletto, ma incoerenza per la fantasia. La definizione è un processo logico mediante il quale si pretende d'esprimere le proprietà d'una cosa. Or il tipico esprime appunto le proprietà d'una cosa, distinte come nella definizione, ma rivestite d'immagini. Il tiranno, mettiamo, si può definire a un dipresso con gli attributi di superbo, violento, crudele. E il poeta medocre drammatizzerà a una a una codeste determinazioni; e il critico non s'accorgerà che un lato del carattere non è tutto il carattere, e che l'individuo non è, fuor che nella definizione, una somma d'attributi. Quell'espressione sarà fredda e meccanica: una definizione vestita. Ma il critico intellettuale l'ammirerà, a punto perchè vi ritrova il suo pascolo più abituale e gradito, ciò ch'ei chiama *tipo*, il tipo dell'arrivista o dell'affarista, l'intrusione dell'intelletto nel

processo della fantasia, la definizione tradotta in immagini.

Anche una sofisticazione intellettuale dell'arte è la *tèsi*, pur così cara ai critici dottrinarii. Arte a tèsi vien dimandata quella che si *propone* d'insinuare col mezzo della rappresentazione estetica un principio scientifico, morale, sociale, politico, e così via seguitando: e per conseguire il suo scopo è quindi costretta a limitare la propria libertà, a alterare e caricare più o meno le linee native della propria figurazione.

Certo, chi guardi, non alla pura armonia della forma, ma solo al caratteristico (al contenuto, come altri dice) d'un'opera d'arte, può sempre ricavarne una tèsi. Ma quando la creazione è perfetta, per ritrovare la tèsi bisogna quasi staccarsi dalla contemplazione della bellezza: quando in vece la tèsi fa forza all'intelletto e s'impone con troppo rilievo, quando in somma viene avvertita, e però non è in tutto fusa nell'unità dell'edifizio estetico, allora la creazione è imperfetta, e la fantasia non può rispecchiarla in se stessa. A rifletterci, anche il *Canzoniere* del Petrarca ha una tèsi: quella che non bisogna insidiare le donne oneste; ma chi ci ha mai pensato? In vece, avvertiamo la tèsi nelle commedie del Dumas figlio e ne' drammi dell'Ibsen, i quali, a punto per ciò, sono, non ostante l' ammirazione della critica bassa, opere d' arte inferiore.

Se l'arte non è intellettualità, non può esser nè anco storia, ch'è conoscenza, giudizio esistenziale.

Ma c'è de' critici così teneri della storia, che ce la voglion trovare a ogni modo nell' arte; e poichè

d'altro canto capiscono che storia in tutto non può essere, arrischiano degli accomodamenti. — La fantasia, dicono, è forma, e come tale presuppone una materia. — Ora la materia non può essere che realtà psicologica o storica, un sentimento del poeta, un caso della sua vita, uno spettacolo naturale, un fatto storico, tutta roba che ha leggi sue, le quali l'arte non può violare senza nuocere a sè medesima. Si può, per esempio, narrare, come Dante nella *Vita Nuova*, il proprio amor giovanile, e non far la parte a' ricordi, vale a dire alla storia? Si può rappresentare Giulio Cesare o Napoleone, e non tener conto delle loro caratteristiche fondamentali?

Il vizio di codesto ragionamento procede da un falso concetto della forma, e dalla separazione illegittima, che ne consegue, della forma e del contenuto. La forma, in arte, non è già il mezzo comunicativo, il vocabolario, le note, i colori; è l'ispirazione, la sintesi in sè, la creazione.

In arte non esiste la forma e il contenuto; esiste quell'unità indivisibile che si chiama opera d'arte: esiste la varietà delle determinazioni, cioè il contenuto di quella forma, il quale non è qualcosa di differente dalla forma, perchè sgorga dalla forma, è riassorbito nella forma, coincide con la stessa forma, ch'è la sua unità. Creazione l'uno e l'altra. È la sintesi che crea di sè l'unità analitica delle sue parti; è l'unità analitica di queste parti che s'annulla nella sintesi superiore. Qual è il contenuto e qual'è la forma d'un quadro, d'una statua, d'un pezzo di musica?

Credono alcuni di distinguere nettamente il conte-

nuto dalla forma, avvertendo che quella tal poesia è di contenuto amoroso o quel tal dipinto è una battaglia. Ma codeste espressioni non sono che simboli concettuali, i quali si possono riferire a molte altre poesie e a molti altri dipinti: in verità il contenuto amoroso di quella poesia è proprio quel tal amore significato in quella tal forma, come la battaglia di quel tal dipinto è quella tale battaglia atteggiata e colorita in quella tale maniera: creazione così quel tal amore, come quella tale battaglia: creazione, e dunque forma: non dualità, ma unità: il contenuto che è la stessa forma.

Credono altri di sceverare il contenuto dalla forma riepilogando o descrivendo l'invenzione, ch'è sviluppata nell'opera d'arte; ma anche l'invenzione è un simbolo concettuale che riduce a un'impalcatura schematica la creazione vera e propria; la quale in vece consiste proprio in quel contenuto, sviluppo concreto dell'invenzione, che è la sua propria forma. Dire che il contenuto della *Silvia* del Leopardi è il rimpianto delle speranze giovanili, significa ridurre una meravigliosa rappresentazione a un giudizio astratto, annullare l'individuo vivente nella categoria, distruggere a un tempo il contenuto e la forma.

Dunque se nell'opera d'arte il contenuto è indistinguibile dalla forma, e se tutto è creazione, alcun fatto biografico o storico, alcun giudizio esistenziale, tutto ciò che è diverso da creazione, non vi può aver luogo. Se anche il poeta v'ha introdotto de' suoi ricordi, questi non son rimasti ricordi, ma si sono trasformati in un'altra realtà, oltre e sopra i ricordi, libera, nuova, inerente all'unità sintetica della creazione. Di

storico nella *Vita Nuova* non c'è proprio nulla, nè anco le date, che il poeta riadatta e trasmuta ricolorandole della sua ispirazione mistica e sentimentale. Quel che i poeti abbian fatto di Nerone, si può vedere, per citar solo i più recenti, paragonando il Nerone appassionato e galante del Racine, il Nerone tiranno dell'Alfieri, il Nerone disgustato ed ironico del Hamerling, il Nerone estetizzante del Cossa, il Nerone arido e goffo del Sinkiewicz. E fra le creazioni col nome di Cesare la differenza è anche maggiore.

Ma, aggiunge qualche consequenziario, si può ammettere che un poeta, col pretesto della creazione, faccia morir Cesare, non in Senato per mano di Bruto e de' congiurati, ma, poniamo, in battaglia?

Esteticamente, si può ammettere certo; soltanto non può accadere. Davanti la storia, lo spirito agisce come davanti qualunque altra realtà. La conosce, la sente, ma al tempo stesso prova il bisogno di rifarla originalmente, fuori alle barriere dell'esistenziale, nella piena libertà della fantasia. Or se pone in valore questo terzo momento, ch'è a punto quello dell'arte, si capisce che la trasfigurazione ideale, cioè la creazione, di quel fatto storico, non può far a meno delle circostanze esteriori, senza le quali il fatto storico, che l'artista vuol creare bello, armonioso, infinito quale non fu mai nella storia, non sarebbe più quello. Il poeta che s'ispirò, per la sua creazione, alla vita di Cesare, bisogna bene che accolga nella sua nuova sintesi alcune determinazioni della vita di Cesare: soltanto, qui sasaranno così trasformate e rinnovellate, da non esser più storiche. La morte di Cesare in Senato per mano

di Bruto e de' congiurati è, in fatti, una notizia concettuale e schematica, come la storia; ma la morte di quel *nuovo* Cesare, in quel *nuovo* Senato, per mano di quel *nuovo* Bruto e di que' *nuovi* congiurati, il tutto creato dal poeta con atti, gesti, sentimenti, parole ignote alla storia, è una sintesi a fatto diversa, una creazione, la libera volontà del poeta. Un Cesare morto in battaglia non sarebbe che un'altra sintesi, dove il poeta aggiungerebbe arbitrariamente a una sua creazione, nata dall'idea d'un conquistatore morto in battaglia, il nome di Cesare. Sicuramente, se lo Shakspeare avesse intitolata la sua tragedia d'*Amleto* col nome di Coriolano, il valore della tragedia non muterebbe; ma chi si figura che lo Shakspeare potesse pensare una simile stravaganza?

Del resto, narra Giovanni Duprè che, quand'egli modellò la sua prima statua, *Santa Filomena*, un signore russo gliela comprò, ma volle intitolarla *La vera speranza*. Il russo contento, e io più di lui — conchiude l'artista. Naturale. La statua era pur sempre se stessa, e col suo nome non aveva che un rapporto a fatto esteriore e casuale [1].

[1] È l'opposizione di Vittor Hugo, pref. al *Cromwell*, n. 11, a quel giudizio onde il Goethe nega qualunque rapporto fra l'arte e la storia. « Ognun vede dove menerebbe tale dottrina presa sul serio: al falso e al fantastico. Per fortuna l'illustre poeta, a cui sarà un giorno sembrata vera, poichè gli è sfuggita, non la metterebbe di certo in pratica. Non comporrebbe un Maometto come un Werther, un Napoleone come un Faust ». Certo: perchè l'ispirazione gli sarebbe venuta a punto da un fatto della vita di Maometto o di Napoleone. Ma il fatto divenuto ispirazione non è più storia, è già fantasia;

È in fine il pregiudizio dello storicismo quello che consiglia al critico, prima ch'egli si faccia a studiare un'opera d'arte, d'erudirsi non solo del mezzo pratico onde quella fu comunicata (lingua, disegno, plastica, armonia, contrappunto, e così via), ma anche delle allusioni storiche, scientifiche, filosofiche, che vi son contenute, anche del pensiero del tempo in cui nacque l'opera d'arte. Come si può, venne osservato, intender l'*Amleto* dello Shakspeare senza la conoscenza della lingua inglese, del valore di ciascun vocabolo (re, incesto, ambasceria, eccetera), delle allusioni storiche e scientifiche alla Danimarca e a' suoi re, a Ecuba e a Pirro nella scena de' commedianti? Senza tutto ciò non si può intender l'arte, e però non si può farne la critica.

Or bene: tutto ciò è così poco storia, che non esiste. Non esiste la lingua inglese in astratto, ma solo la lingua inglese in atto, di chi parla o scrive l'inglese, la lingua inglese dello Shakspeare che la rifà a modo suo. Certo, per parlare ed intender l'inglese, occorre imparare la corrispondenza fra certi suoni e certe idee; ma questo è un antecedente pratico, estraneo non soltanto a qualunque fatto d'arte, ma perfino alla stessa lingua nella sua realtà espressiva. La quale in vece co-

cessa la coscienza del realmente accaduto, e comincia quella della creazione. Del resto anche il nome, Maometto o Napoleone, non è più *lo stesso nome*, fuorchè meccanicamente, se rappresenta un'intuizione storica e una creazione poetica, come un uomo che si chiami Ulisse non è già quello d'Omero.

mincia, quando quell'espressione ch'è il segno pratico della parola, diventa espressione comunicativa d'un pensiero individuale ed attuale, d'una fantasia individuale ed eterna. Vocabolari e grammatiche son fatti pratici; la lingua dello Shakspeare è anch'essa, come tutto il resto, creazione individuale della sua fantasia: qui pure, dunque, accade ciò che ho notato come uno de' caratteri essenziali dell'arte: la creazione assorbe la conoscenza, l'estetico annulla il pratico. Chi legge l'*Amleto* non pensa certo al vocabolario e alla grammatica; vive l'organismo espressivo creato dal poeta.

Lo stesso va detto delle altre cognizioni sul significato di re, principe ereditario, successione, usurpazione, incesto, guerra, che occorrerebbero per intender l'*Amleto*. Codesti sono simboli concettuali, puro nominalismo, cose impensabili. Esistono, sì, rappresentazioni di questo o quel re, di questa o quella guerra, di questo o quell'incesto: non esistono gli schemi astratti di quelle rappresentazioni. E le rappresentazioni antecedenti non servono a farci intendere la nuova rappresentazione e la nuova creazione, perchè sono altro. Il re Claudio dello Shakspeare non ci può venir chiarito da San Luigi re.

Le allusioni storiche e mitiche, scientifiche e filosofiche, in un'opera d'arte, essendo state tradotte in elementi di creazione e creazioni esse stesse, inerenti alla creazione totale, s'intendono sempre quel tanto che basti al proposito del poeta: se no, sono un difetto, il difetto degli Alessandrini, la scoria erudita rimasta a intorbidare il prodotto della fantasia. Nella scena de' commedianti all'atto terzo dell'*Amleto*, non im-

porta affatto sapere di Priamo, Ecuba e Pirro più di quello che ce ne riferisce il poeta.

Dalla tirata un po' enfatica del primo commediante risulta che re Pirro rinviene il vecchio Priamo ancor pugnante co' Greci, e lo uccide: la regina Ecuba, moglie di Priamo, corre scarmigliata e discinta, in balìa del dolore, tra le fiamme alte della reggia. Con quella scena di disperazione, resa persin troppo efficacemente dall'attor tragico, il poeta volle provocare il meraviglioso soliloquio d'*Amleto*. — Come son vile! ecco, un semplice istrione può piangere, gridare, strapparsi i capelli per Ecuba... che è Ecuba per lui? E io, per mio padre ucciso a tradimento, nel sonno, non ho saputo far nulla... — Che giova qui chiarire chi fossero Ecuba, Priamo e Pirro? A' fini dell'arte basta intendere ch'eran tre antichissimi personaggi, de' quali all'industrioso commediante non doveva importare un bel nulla.

Anche l'idea che per contemplare efficacemente un opera d'arte è necessario avere studiato il pensiero del tempo in cui ella nacque, è un altro di quegli abusi di concettualismo a cui critici e filosofi spesso si lasciano andare. Il « pensiero del tempo » in realtà non esiste in alcuna opera d'arte: esiste il pensiero creato da questo o quell'artista. Il pensiero di Pietro Aretino non è quello di Martin Lutero; il pensiero dell'Ariosto non è quello del Machiavelli; il pensiero dello Shakspeare, anzi di questo o quel dramma dello Shakspeare, non è il pensiero di Francesco Bacone. Il pensiero di ciascun filosofo è un' interpretazione personale della realtà, come quello di ciascun

poeta la sistemazione della nuova realtà creata da lui. La dialettica del dubbio, con cui fu definita la filosofia dell'*Amleto*, non è nè anco la filosofia dello Shakspeare, se non proprio in quel momento ch'egli immaginò l'*Amleto*: assorbita a ogni modo e annullata, in quanto filosofia, nel processo della figurazione creatrice. Onde risulta, che a gustare l'*Amleto*, non solo è inutile qualunque preparazione circa il pensiero del Rinascimento, ma persino circa la stessa filosofia del poeta, il quale nella sua tragedia ci ha dato, non un sistema, anzi una forma: e per coglier questa occorre dimenticar quello, annullare il pensato nel fantasticato.

È vero che la fantasia può essersi ispirata, per la sua creazione, a impressioni della storia e della natura, magàri a ripensamenti della scienza e della filosofia. Tutto ciò, a ogni modo, è un antecedente dell'arte, ma non è l'arte. L'arte avviene quando, oltre e sopra quel ricordo, quell'idea, quel sentimento, il poeta crea la nuova forma a fatto staccata da essi, viva, libera, coerente, armoniosa, a ammirare la quale la fantasia riproduttrice non ha punto bisogno di conoscere lo stimolo originario che la provocò, gli elementi conoscitivi a cui si sottrasse, la biografia e la psicologia dell'artista che seppe crearla. In fatti, per citar qualche esempio, tutti ammiriamo da secoli l'*Iliade* e da anni la Venere di Milo, senza saper proprio nulla nè circa gli autori, nè circa la genesi dell' opera loro. L' opera d'arte è un individuale vivente, una rappresentazione totale: e se tale è nella sua essenza, qualche determi-

nazione non rappresentativa, ma schematica o astratta, che vi sia fusa dentro, non vieta certo alla fantasia del contemplatore di coglierla nella sua vita essenziale. L'eroe grande e triste, che sorge con tanta ideal potenza di rilievo dal *Cinque maggio* del Manzoni, non si rifrangerebbe meno nella mia fantasia, anche se non intendessi a un puntino l' allusione del « due volte nella polvere », o non conoscessi esattamente la ubicazione del Manzanare. Se no, come potrebbe accadere che si commovesse, ed è accaduto pur di recente, alla rappresentazione dell'*Agamennone* d'Eschilo, tutta una moltitudine, in mezzo alla quale è assai se dieci persone eran capaci d' intendere ciascuna allusione della tragedia? Un' opera d' arte che non fosse una sintesi in sè, ricca di tutti gli elementi che bastano a significarla; un'opera d'arte la cui sintesi non fosse omogenea, ma si risolvesse in una sovrapposizione d'elementi conoscitivi a cui si riferisce e d'elementi creativi che esprime — per ciò solo non sarebbe sintesi, e quindi non sarebbe arte.

Lo storicismo è una vecchia fissazione della critica italiana: per sua colpa il povero Tasso rifece la *Gerusalemme liberata* nella *Conquistata*, e Alessandro Manzoni condannò il romanzo storico, dopo averne composto uno di quella forza che tutti sanno. Le incertezze e le contraddizioni di codesta critica eran tutte conseguenze del falso principio che l'arte ha per soggetto « il vero ». E allora s'intende bene non solo che l'arte ha da fare i conti con la storia, ma che dev'essere storia.

Nè la teoria del *verisimile*, proposta a conciliare il

concetto di storia con quello d'arte, riusciva all'intento. Il *verisimile* era produzione di fatti e di circostanze, immaginate dal poeta come le più convenienti al carattere storico dell'opera sua, la quale non può procurare altro diletto se non « quello che nasce — dice il Manzoni — dall'acquistare una tal cognizione e dall'acquistarla per mezzo d' una rappresentazione, dirò così, animata e in atto ».

E l'errore sta qui. Una cognizione de' fatti la dà lo storico, non il poeta: il poeta dà e deve dare soltanto una creazione; che valga per sè, come pura creazione; che muova non l'intelletto, ma la fantasia.

Più avvisato fu il Goethe, quando, a punto in proposito dell'*Adelchi* d'Alessandro Manzoni, osservò che la poesia « vive e respira soltanto negli anacronismi », e più nettamente nelle considerazioni *Su l'arte e l'antichità*: « Non c'è, propriamente parlando, persone storiche in poesia: quando il poeta vuole rappresentare il mondo della sua immaginazione, fa l'onore a certi individui, ch'egli inciampa nella storia, di prenderne i nomi a prestito per applicarli a' fantasmi della sua creazione ».

L'ingiusta accusa d'*imitazione*, che si fa spesso a poeti, anche i più nobili, è provocata per l'appunto dal preconcetto dello storicismo.

Se un artista riprende a elaborare la favola, la situazione, lo stato d'animo, in somma l'invenzione già passata alla storia (storia dell'arte, s'intende) d'un altro, c'è subito qualche critico, che l'accusa d'avere imitato. Ma che cosa può egli avere imitato, se l'invenzione, come vedemmo, è una sintesi concettuale, una

vuota serie d'astrazioni; e l'arte è la vita, la realtà palpitante, l'individuale compiuto? Come mai può scaturire dall'astratto il concreto, dal concetto la rappresentazione, dal buio la luce? L'invenzione è il muto reame dell'increato; affermare che altri n'abbia tolto una creazione è un assurdo.

Accade, sì, l'imitazione, quando un autore mediocre si pone a esemplare, come può, la sintesi, vale a dire la forma ideale, d'un altro poeta. Così, per un esempio, è imitazione de' *Promessi Sposi* il *Marco Visconti* del Grossi, perchè la nostra fantasia raffigura nel conte del Balzo la forma stinta di Don Abbondio, in Bice quella di Lucia, in Marco quella dell'Innominato, e così via seguitando.

Ma perchè, in fine, le brevi sintesi altrui parziali e slegate non possono formare una sintesi libera, nuova e compiuta, la vera e propria imitazione si risolve nel brutto. In somma, i così detti imitatori, o creano anch'essi, e non sono imitatori; o sono imitatori, e non creano, vale a dire non hanno fantasia e non fanno arte.

Al pregiudizio dello storicismo si deve la teorica di quella scuola, che fu detta del *naturalismo*, secondo la quale l'arte è trascrizione rigorosa di fatti accaduti, col solo fine di scrutarne il meccanismo naturale e sociale. Il romanziere sperimentale si credeva un uomo di scienza, che si faccia beffe della fantasia, perchè gli bastava narrare le proprie esperienze, rinunziando a ogni impressione personale e lavorando con lo stesso metodo degli studiosi da laboratorio. Ma era tutta un'illusione: quando poi si trattava di comporre l'opera

d'arte, anche gli scrittori del naturalismo, quelli almeno ch'erano artisti davvero, creavano: le note, gli appunti, i « documenti umani », le esperienze, si spogliavano della loro veste scientifica, per divenire elementi d'una sintesi nuova, che non era punto un sistema, ma una creazione vivente.

Più legittima fu la richiesta di quella scuola, non molto segnalata, a dir vero, che in Italia si nomò impropriamente del *verismo*. La parola indurrebbe il sospetto che fosse press'a poco lo stesso che naturalismo; invece, no: il verismo si ribellava alla pretesa dell'idealismo, che contenuti estetici fossero solo i sentimenti nobili e delicati: e asseriva che tutta la realtà, anche il vizio, il libertinaggio, la miseria, il delitto, può offrire motivi d'ispirazione al poeta. La causa, come si vede, era giusta; ma i suoi campioni non ebbero agio di compier grandi gesta per lei.

Poichè la sintesi dell'arte è infinita, ella rifrange in se stessa lunghe risonanze di *simboli*, vale a dire d'altre serie di determinazioni, non coerenti con quelle della prima sintesi, ma coerenti tra loro in una sintesi parallela alla prima. Il simbolismo è dunque, in tal senso, non solo legittimo, ma essenziale dell'arte. Così potè accadere che durante l'età di mezzo si volgesse a significato simbolico l'*Eneide* di Virgilio, e che Dante divulgasse la teoria dell'arte da' quattro sensi. Così può accadere anc'oggi che si attribuisca un significato allegorico, non che alla *Divina Commedia*, anche al *Pantagruel*, al *Don Chisciotte*, al *Faust*, ai *Viaggi di Gulliver*, e così via seguitando.

Ma il simbolo non è più arte, quando il poeta pre-

tende di mescolare in una sintesi sola due serie di determinazioni, l' una conoscitiva, l' altra fantastica, incoerenti fra loro, e la cui vicinanza arbitraria non può dar luogo a una sintesi. L'errore qui dunque consiste nella limitazione intellettuale alla portata simbolica dell'opera d'arte: la quale vuol recar seco tutti i suoi simboli, ma non questo o quello unicamente proposto dalla coscienza riflessa del poeta. Appunto la contaminazione del fatto conoscitivo e del fatto estetico produce l'errore del simbolo.

VII.

Gli errori del giudizio estetico: passionalismo.

La passionalità, vale a dire la materia de' sentimenti e delle passioni, è volontà, almeno virtuale, di un fine pratico, d'un mutamento nelle cose, e non creazione di forme: non è quindi arte ella stessa, ma può esser tutta, ciascun sentimento, ciascuna passione, ogni stato d'animo, in somma, stimolo all'arte. Qualunque limitazione o preferenza sentimentale, imposta come una legge dell'arte, è un arbitrio; qualunque giudizio d'arte dedotto dalla qualità e dall'intensità de' sentimenti, è fallace.

L'errore fondamentale dell'Arcadia fu appunto quello d'avere circoscritto l'ispirazione in una cerchia di sentimenti, dirò così, smascolinati: l'amor tenero, la grazia puerile, la religiosità sdolcinata, il convenzionalismo georgico. Il romanticismo, a sua volta, mise in voga l' esasperazione del sentimento, orrore, ter-

rore, odio, pietà, con i suoi eroi foschi e fatali, con i suoi suicidi sillogizzanti ed amari, con i suoi persecutori freddi e feroci, con le sue vergini estenuate e morenti.

Che un'opera d'arte contenga, oltre sensazioni, intuizioni e pensieri, anche sentimenti, non dell'artista, ma suoi, creazioni prodotte dalla creazione centrale, ciò che dimandammo il suo caratteristico, s'è avvertito anche noi. Se nella realtà ogni intuizione concreta è anche uno stato d'animo, come mai la nuova realtà della creazione artistica, più compiuta e coerente dell'altra, rinunzierebbe al sentimento, ch'è la vita della creazione? Ma, premesso ciò, bisogna guardarsi dal ricavarne, come si suole, due conseguenze a fatto illegittime:

1.° che l'artista deve esprimere nell'opera sua la propria passionalità, vale a dire il proprio carattere;

2.° che nella passionalità dell'opera d'arte, cioè nel suo caratteristico, risieda la forma.

Non esiste alcuno stato di coscienza che non sia al tempo stesso sensazione, pensiero e sentimento, perchè lo spirito è uno, ed è ognora presente a se stesso. Anche quel tanto vessato uomo originario, che guardò per la prima volta il mondo con pupille trasecolate, quando uscì dal torpore dell'incoscienza o della mezza coscienza che lo ragguagliava alla bestia, dovette:

1.° vedere chiaramente quel mondo;

2.° pensare che quel mondo non era per lui;

3.° sentirsi attratto o respinto, o le due cose insieme, da quel mondo;

4.° aspirare, sia pure oscuramente, a un mondo più libero e più suo.

Così lo spirito umano ritrovava se stesso in un atto concreto di coscienza, che era a un tempo sensazione, pensiero, volontà, fantasia, cioè tutto lo spirito.

Anc'oggi, per dir vero, l'uomo non òpera diversamente. Ogni sua nuova impressione è sintesi di sensazione, pensiero, volontà, fantasia. Se non che dura un attimo, perchè lo spirito diviene; e d'attimo in attimo, all'infinito, forma sempre sintesi nuove, ma con i dati che la realtà gli fornisce, e quindi non libere.

Fin qui, come ognun vede, l'arte non ha luogo se non virtualmente; e in fatti è aspro a immaginare che quel povero essere, ancor mezzo scimmia, il quale avea dicatti se poteva schermirsi dalle belve e dalle intemperie, procurarsi il cibo e la femmina, si mettesse poi a elaborare quel mondo « più suo »; a fare versi, anche i più ingenui, o a cercar musiche, anche le più primordiali. Quella dell'uomo delle caverne poeta è una figurazione graziosa, ma alquanto canzonatoria.

L'arte, come la filosofia, nasce più tardi. Come l'esigenza filosofica, così l'artistica sorge da un atteggiamento delo spirito già progredito: nella storia, non nella preistoria.

Il filosofo, uomo d'acuto intelletto, s'accorge che la realtà empirica non è compiuta logicamente; il poeta, uomo di ricca immaginazione, trova che non è compiuta fantasticamente; il primo vuole sistemarla, il secondo rifarla.

E da quando cominciò l'arte, come da quando cominciò la filosofia, la doppia esigenza e la doppia attività sono stati i medesimi: lo spirito si ritrae dalle cose per conoscerle dentro di sè, o per mutarle, cioè crearle, dentro di sè.

Or è manifesto che non si può voler mutare le cose senza conoscerle: a ciascuna creazione d' arte precede dunque immediatamente un momento, ch'è conoscenza di cose e volontà di mutarle, cioè di compierle in quanto forma; di sostituire alla loro apparenza variabile, incoerente e schematica, qual'è data da' sensi, una figurazione armoniosa e totale; la quale, non essendo più fatto di conoscenza, è creazione.

Su quel primo momento, che diremo d'ispirazione, l'artista può investire della sua fantasia così un caso suo proprio, di cui egli serbi il ricordo, come un caso altrui, come un'intuizione mitica o storica: in quell'atto la creazione è già accaduta, e sarà, come sempre, sensazione, pensiero e anche sentimento, il sentimento aderente a quella tale rappresentazione, che non va confuso col sentimento del poeta. Il quale, immaginando, mettiamo, un briccone, proverà o non proverà orrore; ma lo rappresenterà poi co' sentimenti che son proprii al briccone, la soddisfazione di sè, la crudeltà fredda, il disprezzo della virtù, la gioia dell'oppressione, e che so io.

E questo, il caratteristico, la creazione de' sentimenti, è ciò che i veri artisti solamente ci dànno, C'è poi degli spettatori i quali, fermandosi al caratteristico come a un fatto pratico, reagiscono col proprio sentimento individuale; e da quella reazione, ch'è soltanto

loro, deducono arbitrariamente la passionalità e il dato lirico del poeta.

E poichè le reazioni non son poi sempre eguali, può accadere, che nel *Prometeo legato* d'Eschilo c'è chi abbia avvertito, come il Quinet, un proposito irreligioso, e chi, come lo Schömann, la venerazione del poeta verso gli dèi, e chi, finalmente, come il Borgese: « non sappiamo con precisione quali fossero i sentimenti e gl'intendimenti del poeta » [1]; ch'è la sentenza più saggia. E in un capolavoro moderno quale il *Don Chisciotte*, c'è chi trova, come il Rousseau, nient'altro che il proposito d'accatastare delle « visioni »; chi, come il Montesquieu, la critica della letteratura spagnola; chi, come il Gautier e il Montégut, la commossa allegoria della nazione spagnuola, ardimentosa e infelice; chi, come Vittor Hugo, il dispetto della barbarie feudale (Don Chisciotte); chi, come Arrigo Heine, la satira dell'umano entusiasmo.

Per molti è un libro lieto; per molti così triste, che il Heine confessa d'aver pianto leggendolo.

E qual è il sentimento dell'artista nella *Gioconda* di Leonardo? L'amore per monna Lisa, l'ammirazione devota, l'ansietà di quel sorriso enigmatico che ha dato tanto da fare al Pater e agli esteti contemporanei, o, come suggerisce Oscar Wilde « ciò che nel corso di mille anni l'uomo è giunto a desiderare? ».

Se il valore d'un'opera d'arte consistesse nella personalità o passionalità che vi pose l'autore, questa do-

[1] *Giove e Prometeo*, Firenze, p. 10.

vrebbe essere accessibile a tutti, sempre eguale a se stessa, assoluta. Ma come può mai essere accessibile a tutti, ciò che quasi sempre è taciuto; taciuto a tal segno che frequentemente gli stessi poeti ci mettono in guardia contro i sentimenti significati nelle loro opere, taciuto a tal segno che talora noi vi scopriamo una significazione che oltrepassa la volontà dell'autore? Come può essere assoluto ciò che, per la sua stessa natura interessata, è così relativo come il piacere e il dolore?

Gli scultori che crearono delle statue di Giove, di Mercurio, di Venere, di Bacco, saranno stati agitati da un serio fervore religioso; ma non è certo codesto il sentimento che noi ritroviamo nelle loro opere. Un ateo rimarrà freddo leggendo le deliranti invocazioni mistiche di fra Jacopone, e un vecchio patriota esulterà di consolazione, ripetendo a sè stesso le tirate retoriche dell'*Arnaldo da Brescia* del Niccolini.

Che dire poi della musica? Il Beethoven scrive l'*Opera 57*; il suo editore le appioppa il titolo di *Appassionata*; più d'un critico gli dà su la voce, perchè il carattere del pezzo è troppo largo ed austero da giustificare quel titolo. Quale sarà stato mai dunque il sentimento del musicista?

La *Quarta Sinfonia* è snella, gaia, vivace, per il Berlioz; non esercita alcuna azione su lo spirito, per il Nohl: per il Wilder rappresenta questo stato d'animo: — Ho da divulgare il segreto delle mie angosce? ho da cercare l'oblio nello stordimento dell'allegrezza?

— E il Beethoven avrà egli voluto dir nulla di tutto questo?

Cercare nell'opera d'arte la passionalità del creatore è impresa disperata; e anche inutile. L'opera d'arte ha già una vita propria, coerente ed eterna, indipendente da quella del poeta, ch'è trasmutabile e caduca. Chi cercasse la personalità di Dante prima nell'ingenua e trepidante umiltà della *Vita Nuova*, poi nella sensual frenesia delle canzoni pietrose, finalmente nell'austera serietà della *Commedia*, si troverebbe in un bel'impiccio. Ma la *Vita Nuova* è bella, appunto perchè è dessa medesima così vereconda ed estatica; le canzoni pietrose son belle, perchè son desse così frementi d'accesa passione; la *Commedia* è bella, perchè è dessa così infusa d'alta coscienza morale. E se qualcosa hanno in comune, non è già la passionalità del poeta, ma la sua fantasia.

Ma, se non la passionalità del poeta, gioverà rintracciare e determinare la passionalità dell'opera d'arte, ciò che chiamammo il caratteristico?

Questa domanda è, per dir vero, un po' ingenua; perchè, come mai si potrebbe apprendere un'opera d'arte, se non se ne cogliesse tutte le determinazioni, l'unità analitica, non soltanto i sentimenti, ma le sensazioni, le rappresentazioni, i pensieri, tutta la vita interiore? Leggere un dramma, un poema, un romanzo è rievocare le creature ideali che vi si muovon per entro, i loro sentimenti e i loro pensieri, i loro rapporti, tutta la complicata struttura di quel mondo della fantasia. Soltanto, tutto questo è creazione, e va appreso con la fantasia. Immagini, idee, sentimenti dell'arte,

non offrono appiglio a un giudizio pratico, a un giudizio per sè, come sentimenti, ma a un giudizio estetico, come elementi ideali della creazione.

A qual loro proprietà dovremmo in fatti attribuire il pregio della bellezza? all'intensità? alla varietà? alla simpatia? O non s'è detto che qualunque sentimento, tenue o gagliardo, ripugnante o piacevole, può entrare nell'opera d'arte? E si può egli distinguere, anche nel fatto creativo, il sentimento dall'immagine, il sentimento dall'idea? L'opera d'arte e o non è una sintesi indivisibile?

La verità, dunque, è un'altra. L'arte è creazione d'una nuova realtà, e quindi a punto di sensazioni, percezioni, rappresentazioni, idee, sentimenti, tutto il mondo dello spirito; ma il suo valore essenziale non è in questa o quella di tali determinazioni; è nella loro coerenza, nella loro unità necessaria e immutabile, nella sintesi creatrice.

Quale che sia la passionalità del poeta, quale che sia la forza de' sentimenti, se manca la sintesi, tutto il resto non serve. C'è de' drammi di Vittor Hugo, per esempio, che inteneriscono fino alle lagrime; eppure non sono arte vera, perchè vi manca la sintesi. C'è delle poesie d'Arturo Graf, che paiono e sono fredde, perchè il solo sentimento che vi s'esprime è la noia di vivere: eppure sono arte vera, perchè quella noia è coerente con tutto il resto, e dà luogo a una sintesi.

Nella sintesi in sè, vale a dire nella forma totale, che assorbe ed annulla ciascuna determinazione parziale, intuizione, pensiero, passionalità, consiste la bel-

lezza: e il vero critico è colui che, in cospetto d'una opera d'arte, riesce a superare le singole determinazioni, a liberarsi dal tumulto degli affetti e ad affisare con la fantasia la forma pura, provando una sola emozione, il rapimento della bellezza.

È quella a punto la più squisita malizia che la volontà pratica trami alla fantasia riproduttrice. Dalle seduzioni della passionalità è difficile guardarsi: e lo sa bene un'altra genia di semipoeti, ch'io direi passionifici, la quale in ogni tempo è riuscita, con le frodi del sentimento, a scroccare una fama che non meritava. Tale, per esempio, Vittoriano Sardou, i cui drammi appassionati e incoerenti furon per mezzo secolo la delizia delle platee di tutta Europa.

E a buon diritto un critico francese dotato di senso d'arte, condannando la teoria passionalistica esposta e difesa ne' versi *Après une lecture* d'Alfredo De Musset, protestava: « E che? la commozione, la commozione ovvia, volgare e fisiologica, quella che, come si dice, strappa le lagrime, sarà la misura del valore e della bellezza in poesia? È l'appello alla mediocrità, la negazione della critica e dell' arte [1] ». E quel mirabile artista che fu il Flaubert: « La poesia non è una debolezza dello spirito; e questa capacità nervosa, questa capacità d'appassionarsi troppo, è proprio una debolezza... ». E confessa: « Io ho scritto pagine le più tenere senza amore e pagine ardenti senza alcun fuoco nel sangue. Ho immaginato, mi son

[1] F. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poés. lyr.* I, p. 285-6.

ricrodato ed ho combinato » [1]. Vale a dire, *ha creato il caratteristico*. Ma se il critico estetico andrà incontro all'opera d'arte armato della sua fantasia, come Ruggero dell'anello incantato, egli vincerà la magia dell'Alcina sentimentale, e dietro la maschera attraente della tenerezza, dell'orrore o della pietà, non tarderà a scoprire le rughe informi dell'incoerenza.

Certe preferenze sentimentali spiccate, come certe qualità organiche, come certi atteggiamenti stilistici, e così via seguitando, potranno aiutarci all'ingrosso per caratterizzare un autore; ma sono indizii che servono tanto per i veri poeti, quanto pe' non poeti: del loro pregio estetico non ci rivelano nulla.

È altrettanto facile caratterizzare il Guerrazzi o il Dumas padre, quanto è difficile caratterizzare lo Shakspeare o l'Ariosto, pe' quali i critici, a corto di giudizii, non trovan altro che l'aggettivo « sereno ». Ma a che serve codesto? Non è caratterizzare che occorre, è rievocare, contemplare, gustare, giudicare l'opera d'arte con gli occhi puri e rapiti della fantasia.

Il più insigne fra i sostenitori recenti dell'essenza passionale dell'arte, Leone Tolstoi, dopo avere lungamente insistito su quest'idea, che « l'arte è una forma dell'attività umana, la quale ci consente di suscitare negli altri coscientemente e volontariamente i nostri sentimenti per mezzo di certi segni esteriori » [2], finisce col domandarsi se suscitare sentimenti buoni o sentimenti cattivi sia dunque il medesimo: e dopo una

(1) *Corresp.* I, 28.
(2) *Qu' est-ce que c' est que l' art?* Paris, Stock, ch. IV.

denegazione non meno risoluta che logica, viene alla conclusione che c'è un'arte falsa e un'arte vera: quella, senz'altro fine che di procurare il godimento de' sensi; questa diretta a suscitare de' sentimenti, che spingono gli uomini all'unione fraterna.

Il ragionamento del Tolstoi non fa una grinza, In fatti se l'essenza dell'arte è la passionalità del poeta, cioè la sua volontà espressa con penetrante energia, l'arte è un fatto pratico e, come tale, va soggetto ai giudizi pratici di valore.

S'ha un bel dire che l'arte rappresenta, non giudica: se la rappresentazione è appassionata, induce necessariamente a un consenso co' sentimenti del poeta, e questo consenso è un giudizio. S'ha un bel dire che l'artista esprime que' suoi sentimenti in forma ideale: tanto peggio, perchè que' sentimenti così muovono, accendono, seducono più fortemente il cuore del pubblico. E se sono di quelli che vi lascian dei fermenti di vizio, de' germi di corruzione, de' consensi di colpa, è naturale ed è giusto che li condanni tanto il critico, quanto il legislatore, e che l'arte onesta non possa lasciarsi umiliare al livello della disonesta. L'arte, in tal guisa, dovrebbe rinunziare alla sua libertà; e a buon diritto il Tolstoi avrebbe imprecato contro « la falsa importanza attribuita alla forma più bassa dell'arte, la quale non ha altro scopo se non quello di procurarci un godimento ».

Ma qui sta per l'appunto l'errore del Tolstoi, come già del Manzoni e d'altri spiriti austeri, che, troppo ansiosi del bene, non concepirono punto la vera essenza dell'arte. La quale non è affatto il sentimento o la

passionalità, ma la pura forma, cioè la coerenza ideale, l'armonia delle parti, la sintesi in sè, e questa soltanto.

Fra le creazioni analitiche dell'opera d'arte c'è anche il sentimento e la passione; ma non son quelli del poeta, che in vece, ricavandoli dalla sua sintesi estetica, s'è già spogliato d'ogni praticità. L'arte è senza passione. È questo certo l'aspetto più malagevole a cogliere, specie da chi abbia fantasia ruvida o tarda; l'uomo comune è tutto aggrappato alla sua vita pratica, e raro e a gran fatica riesce a staccarsene. Eppure l'arte s'illumina in quell'aspetto. Chi l'intravvide meglio di tutti fu, com'è naturale, un poeta, lo Schiller, quando affermò che il contemplatore deve uscire puro ed intatto dal cerchio magico della poesia. E già prima il Kant aveva notato col suo mirabile acume: « È sempre barbaro il gusto, che abbia bisogno di mescolare, al sentimento della bellezza, il diletto e le passioni, o cerchi in queste il criterio della sua approvazione » [1].

La fantasia critica non dee dunque indugiarsi su le disposizioni affettive che l'opera d'arte risveglia nell'organismo, nè giudicarla da quelle; ma dee superarle e abolirle, per affisarsi soltanto nell'unità della creazione. Ella non ha da dimandare a se stessa quale e quanta apparisca la passionalità del poeta, ma solo se la passionalità dell'opera d'arte sia coerente in sè stessa e con le altre determinazioni, se sia un elemento necessario della forma totale. E se questa forma totale ella discopre, e ne sente l'infinita bellezza, la pas-

[1] *Krit. d. Urt.*, I, 13.

sionalità è già dileguata; e la fantasia, sgombra in tutto d'ogni caligine del senso e della passione, libera, purificata, non proverà altro che il sentimento ideale della pura forma, il rapimento della bellezza.

Tale è il solo stato d'animo che la creazione perfetta dee risvegliare in una perfetta fantasia riproduttrice: la mescolanza d'altre passioni interessate rivela o il difetto dell'arte o quello del gusto.

E allora, come ognun vede, cade ogni accusa de' moralisti; perchè la corruzione ch'essi denunziano, è in loro stessi, non nel fatto d'arte. Chi nella *Danae* del Correggio non veda se non una nudità stimolatrice di desiderii sessuali, o nell'*Amore e Morte* del Leopardi non altro che un disgusto della vita avviante al suicidio, non ha la capacità di comprendere l'arte. La quale, allorchè è proprio arte, è di là dalla passionalità, come di là dalla conoscenza: lo spirito, rapito nella sua creazione, non sa più nulla del mondo finito e de' suoi valori: vive in un ètere luminoso, dove il bene e il male, il vero e il falso non esistono più; non iscerne più le singole determinazioni, ma soltanto la loro armonia.

Da tali considerazioni nacque sicuramente l'esigenza dell' *impersonalità dell'arte*. La quale è assurda, se va intesa nel senso che l'artista dee guardarsi dall'introdurre nell'opera d'arte sensazioni, sentimenti e pensieri creati dalla sua fantasia, e però *personali*; è in vece, non solo giusta, ma necessaria, se vuol significare che l' artista deve spogliarsi della sua praticità, e dunque del suo carattere, quando crea la nuova realtà, il *caratteristico* dell'opera sua, e che pur questo

caratteristico non deve apparire se non in funzione della forma totale a cui egli aspira, disciolto e scomparso in questa, la sintesi in sè, la quale rimane il solo scopo dell'arte. E la forma, la sintesi in sè, l'armonia, la bellezza, non è fredda, nè appassionata; non è personale; è autonoma; è qualcosa che s'è fatta da sè; è un valore nuovo, perchè è la pura creazione. Re Lear e Cordelia, il Conte Ugolino e Matelda, vivono fuori alla vita dello Shakspeare e di Dante; vivono come me e voi, più di me e di voi, perchè io e voi non siamo che degli schemi incoerenti e fugaci, e quelle sono figurazioni immortali, sempre pari a se stesse, infinite.

In questo senso è profondamente vero il precetto dell'*arte per l'arte*. Ciò vuol dire che l'arte non è espressione nè d'intuizioni, nè di rappresentazioni, nè di passioni, ma di sole creazioni viventi, quelle dell'arte; che l'arte non è soggetta alle leggi della conoscenza o della volontà, ma a quelle della fantasia, la quale è l'arte; che il valore dell'arte non è la verità, nè l'utilità, nè la moralità, ma la bellezza, che è arte. L'arte è solo arte; un mondo ideale, che ha sue creature, sue leggi, sue condizioni, il suo valore, la sua necessità. E *bellezza pura* significa esattamente lo stesso: la creazione d'una sintesi bella per sè, non per le determinazioni sensibili o sentimentali che vi si contengono, non per il fine utilitario o morale a cui può parere che tenda, non per l'ispirazione onde nacque. La vera bellezza è bellezza pura, perchè è solamente bellezza.

VIII.

Gli errori del giudizio estetico: sincerismo.

In questi ultimi anni, alle varie esigenze illegittime della critica circa l' opera d' arte, se n' è aggiunta un'altra di natura fra teoretica e pratica, la quale è stata adottata come un vero canone estetico: la sincerità. Oramai un critico, che voglia mostrarsi all'altezza de' tempi, non può dispensarsi di proporre a se medesimo il quesito, se l'opera d'arte è *sincera* o *insincera*, con la cui risoluzione è conchiuso il giudizio d'arte. L'opera d'arte è riuscita, se è sincera; è fallita, se è insincera. Ma niuno, ch'io sappia, ha tentato ancora d'analizzare il concetto di sincerità, per accertarsi se possa venir applicato con qualche profitto alle opere d'immaginazione.

Il sincerismo critico procede da quella veduta dell'antica rettorica, espressa ne' versi d'Orazio:

> . . . . . si vis me flere, dolendum est
> Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent,

e secondo la quale il vero artista ha da scriver *col cuore*, ha da avere provato i sentimenti e le passioni ch'e' pretende significare; senza che, riuscirà falso, manierato, enfatico, convenzionale; vale a dire produrrà il brutto.

Come si può esprimere, infatti, ciò che non si conosce, i sentimenti non partecipati dall' anima del

poeta? Si può dire veramente artista uno che mentisce a se stesso ed agli altri, simulando affanni e letizie

Con quell'accento che non vien dal core?

E i grandi poeti non furon sempre lodati a punto per la loro sincerità, e Dante stesso non dichiara di scrivere solo quando Amore gli detta ed a quel modo ch'ei detta?

A prima giunta questa teoria par così chiara e così convincente, che non si vede come ci possa esser qualcosa da opporre.

Ma il freddo verme del dubbio cominciò a serpeggiare proprio nella coscienza de' sinceristi più accesi. Sta bene: l'arte non è che sincerità. Ma chi più sincero, per esempio, d'un paziente che si lagni, sul letto operatorio, per il taglio d'una gamba? Eppure, le sue grida, le sue implorazioni, i suoi gemiti, non sono arte. In oltre: potrà, sì, il poeta lirico rappresentare con sincerità i suoi stati d'animo; ma un poeta drammatico, come potrà egli rappresentare, con la stessa sincerità, il cuore d'un ladro, d'una cortigiana, d'un condannato a morte? Che sincerità è quella di Dante, quando rappresenta ad un tempo i diavoli e gli angeli, o quella d'Anatolio France, quando espone i pensieri e gli affetti del cane Riquet?

Per conciliare la teoria con tali casi, che parean farle contro, si propose, al solito, degli accomodamenti.

Sì, certo, la sincerità è necessaria, ma poi ci vuole anche l'arte. Il poeta deve giovarsi delle sue esperienze passionali, ma dopo averle lasciate raffreddare,

dopo averle coltivate con calma, dopo averle quasi potate, mondate, affinate, legate in mazzetti nella propria coscienza. L'amore, sì, va bene, ma poi ci vuol anche il lungo « studio ». E, quanto al poeta drammatico, si capisce bene che egli dee rappresentare qualcosa di più che i sentimenti provati da esso. Qui si tratta di rendere affetti, situazioni, caratteri a fatto estranei all'esperienza psichica del poeta; ma egli può aiutarsi con la conoscenza, col ricordo, con le note, osservazioni ed appunti, che avrà raccolti durante la vita, e che gli serviranno per la sua produzione.

A tutto questo c'è però da rispondere: 1.° che, se oltre la sincerità, è necessaria anche l'arte, allora proprio la sincerità non è necessaria, perchè l'arte è quel che solamente ci vuole; 2.° che la storia narra come non soltanto a grandi artisti fu possibile rappresentare in altrui degli affetti non provati da loro, ma anche mentire sentimenti che non avevano: le madonne del Perugino, effuse di « deità così gentile », son la produzione d'un pittore il quale, per testimonianza del Vasari, non avea religione; fra le migliori poesie del Petrarca per Laura ce n'è alcune scritte quando Laura era morta, e nelle quali il poeta finge ch'ella sia ancor viva e fiorente; 3.° che la facoltà poetica del drammaturgo non è d'altra natura che quella del lirico; e se quegli può far a meno di rappresentare con sincerità le proprie passioni in tutti i suoi personaggi, può fare a meno anche il lirico di rappresentarle in se stesso; 4.° che gli artisti non si son mai curati d'andare ammonticchiando di proposito esperienze sentimentali d'altrui per la lor produzione futura;

che la sincerità non può essere se non autocoscienza; che difficilmente il Milton avrà raccolto note ed appunti su gli affetti di Satana, o Michelangelo su quelli dei dannati nel Giudizio universale; che, in fine, la riproduzione sincera dei sentimenti propri ed altrui già sperimentati da un pezzo, non può riuscire che una pallida copia di quelli, altrettanto provvisoria e caduca, ma più debole, più fioca, più stinta.

Per istricarsi di codesto groviglio di contraddizioni, non c'è che scrutare da presso il concetto di *sincerità*. Che cosa è *sincerità*? Sincerità è esposizione fedele del pensiero o del sentimento, conformità dell'espressione interiore con l'esteriore o comunicativa; il suo contrario è la simulazione e la menzogna. Chi narra ciò che pensa e sente, col proposito di rivelare compiutamente l'animo suo, è sincero; chi narra più o meno, o una cosa diversa, di ciò che pensa e sente, è insincero, vale a dire mentisce e dissimula. Or si può egli applicare l'attributo di sincerità all'opera d'arte?

Chi narra ciò che pensa e sente, nella realtà pratica, sottintende un giudizio d'esistenzialità; egli dunque fa della storia. E la storia, certo, può esser narrata con o senza sincerità, dando luogo a un doppio giudizio: teoretico, circa il valore della narrazione (vera o falsa), e pratico, circa il fine del narratore che disse il vero o mentì (onesto o disonesto). Ma l'arte non si propone d'esporre le cose realmente accadute; l'artista non può esser chiamato a rispondere circa la verità dell'opera sua; la sincerità, dunque, è un attributo dell'espressione pratica, non già di quella estetica. Se l'arte è

creazione, non si vede rispetto a che cosa il creatore possa esser sincero: la creazione, al confronto della realtà pratica, dee parere *necessariamente* menzogna; in verità, poi, è una realtà nuova, oltre e sopra la prima. Come può dunque esser sincero l'artista, la cui legge è per l'appunto la negazione della sincerità? Come può aver l'obbligo d'esprimere la verità del suo sentimento reale il poeta che si propone di cantare un sentimento ideale, creato da lui, a fatto scisso da ogni esistenzialità?

Ma allora, s'oppone, il poeta lirico, il poeta che trae l'ispirazione dal proprio io, quello che canta il suo amore e il suo dolore, non esprime egli dunque il suo sentimento?

Non l'esprime. Il poeta lirico, soggettivo, o come altrimenti dir si voglia, non procede diversamente del poeta drammatico, epico, narrativo, oggettivo. Costoro creano Achille e Ulisse, Enea e Didone, Amleto e Ofelia, Tancredi e Clorinda; quegli crea se stesso.

Il Petrarca delle *Rime* è una creazione del Petrarca, come Laura e come il paese in riva al bel fiume. L'amore de' *Carmi* di Catullo è una sua creazione, e non la storia del suo amore per Clodia; la malinconia eroica dei *Sepolcri*, la religiosità critica de' *Promessi Sposi*, gli altri sentimenti delle altre infinite opere d'arte, son creazione, e non hanno che vedere con la reale affettività del poeta. Quando un poeta s'accinge a creare, egli, *per definizione*, si stacca da quel suo sè pratico e storico, di cui ha più o meno coscienza, e di cui s'aiuta per la vita reale. Egli crea non solo le cose, ma anche se stesso; e la crea-

zione è fatta non già per nascondere il vero, ma per conseguire la sintesi nuova, assoluta, perfetta dell'arte. La figurazione che i poeti dànno di sè, come della storia e della natura, nell'opera loro, è creazione totale, non già rappresentazione, più o meno sincera, della loro realtà pratica. Può bene accadere che, nella perenne unità dello spirito, la luce d'una creazione sia provocata da un fatto conoscitivo, da un ricordo sentimentale; ma ciò non vuol punto dire che quella conservi la natura di questo, o che questo sia la causa di quella: la creazione è di natura diversa dalla conoscenza, e la causa d'una creazione è sola e sempre la fantasia del poeta. Allo stesso modo, in altro ordine di fatti, il mendicante, a cui porto soccorso, non è già la causa della mia opera buona: la causa è il mio sentimento del dovere.

E allora, protesterà qui alcuno, l'anima dell'artista non ha più che vedere con l'opera sua? bisogna negare ciò che tutti asseriscono, l'artista esprimere nella sua creazione quant'egli ha di più intimo e di più personale? non è dal suo io che l'artista sprigiona le creature del sogno?

Tutto ciò è sicuramente vero, e l'ammettiamo anche noi; se non quanto a quelle parole un poco indeterminate, *l'anima, l'io, quant'egli ha di più intimo e di più personale*, ne sostituiamo una sola, ma propria: la fantasia. Sì, è di tutta l'anima sua, cioè del suo spirito potenziato nella fantasia, che il poeta anima le sue creature; sì, è dall'io, ma dall'io creatore, che il poeta ricava le sue mille forme perfette; sì, ciò ch'è

più intimo e personale nel poeta è a punto la fantasia, lo spirito che, infranti i limiti della realtà fenomenica, conquista l' autocoscienza della libertà assoluta; l' io che è se stesso e la sua creazione nella luce della pura forma armoniosa. Tutto ciò che è praticità, sentimento, passione, quanto in somma si può dire più o meno sincero, è ignoto alla fantasia, all'io che crea; e, se questo se ne ricordasse, precipiterebbe di colpo dal cielo dell'arte nella carcere della conoscenza, dall'infinito della poesia nel mediocre, nel provvisorio e nel caduco della realtà quotidiana.

In un solo senso il concetto di sincerità può venire attribuito all'arte: quando s'intenda con esso la rispondenza perfetta tra la forma comunicativa e il fantasma interiore, tra il fatto d'arte e l'ispirazione, tra le determinazioni analitiche e la sintesi da cui scaturiscono. Ma se questa rispondenza non c'è, non c'è nè pur l'arte; e non fa già difetto la sincerità, ma la fantasia stessa.

Questa insincerità sarebbe, nè più nè meno, ciò che dimandammo incoerenza, oscurità, astrazione, prosaicità, in somma, con una sola parola, il disvalore del brutto. Certo, chi non ha dentro una creazione, e pretenda di formarla con le parole, darà nel generale, nel vieto, nel contradditorio, nell' enfatico, e se si vuole, nel falso. Ma ricordiamoci bene che *falso* qui è preso metaforicamente, non come disvalore intellettuale, ma come disvalore estetico, e vale lo stesso che *brutto*.

IX.

Altri aspetti della fantasia riproduttrice.

Anche quella del perfetto attore drammatico è fantasia riproduttrice, che si può riaccostare all'attività del critico estetico. A traverso la forma esteriore, praticamente limitata e sommaria, impiegata dal poeta per comunicare l'opera sua, quegli giunge alla forma interiore piena e infinita: rivela i gesti, i silenzii, la varietà delle intonazioni, il colore, la linea, la musica, le risonanze innumerevoli, che nell'opera d'arte eran taciute, benchè viventi; virtuali, benchè necessarie. L'attore drammatico non soltanto riproduce la parola, ma il quadro, la statua, la melodia, che era nella forma interiore del poeta: la parola stessa s'anima su le sue labbra d'una significazione più intensa, s'arricchisce col vario timbro della voce, con la nobiltà della mimica, col costume e la decorazione. È in somma un vero e proprio commento estetico dell'opera d'arte, un'enucleazione e uno sviluppo di gran parte delle determinazioni racchiuse in quella, un'analisi delle particolari impressioni, che il poeta era stato costretto a accennare, per la limitazione della sua tecnica, in pochi gruppi significativi e sommarii. E, come una penetrante critica estetica, così una potente rappresentazione teatrale aiuta le fantasie neghittose alla riproduzione delle opere d'arte: è quasi una lente che, ingrandendo gli oggetti, li avvicina anche a' miopi.

Il grande attore, a punto come il critico, rivive

la creatura dell'arte; e allora rinunzia a se stesso, alla sua personalità, a' suoi gusti e a' suoi sentimenti, per diventare Otello o Jago, fra Timoteo o Tartufo. E la fantasia riproduttrice lo sforza, quasi inconscio, a compiere la parola del poeta con quel gesto, con quel sorriso, con quel tono di voce, perchè tutto questo era a punto nella parola del poeta: taciuto, ma implicito.

L'attore, come il poeta, non soffre psichicamente gli affetti dell'opera d'arte, li crea con l'immaginazione; non ha bisogno d'attingere alla sua esperienza, ma alla sua fantasia. Il Diderot, in un suo bel dialogo, narrando dell'attore Garrick che, fra un attimo e l'altro, passava dalla gioia allo stupore, dallo stupore alla tristezza, all'angoscia, alla disperazione, si chiede: « È possibile che la sua anima provasse successivamente tutte quelle passioni? » (1). No, davvero; non le provava la sua anima, le creava la sua fantasia. La quale, certo, risveglierà nell'attore i sentimenti che il personaggio deve provare, ma non già come *realmente provati*, bensì come *realmente creati*. L'attore che crea dolore e disperazione, non « recita di riflessione », come afferma il Diderot, ma di fantasia; egli non patisce a fatto, anzi gode della sua creazione.

È vero, per altro, che ciascun grande attore dà dell'opera d'arte un'interpretazione diversa da quella d'ogni altro suo èmulo; ma ciò avviene perchè, come notammo, l'opera d'arte è infinita, e nessuna espressione comunicativa può mai riuscire a esaurirla.

(1) DIDEROT, *Le paradoxe sur le comédien*, in *Oeuvres*, Paris, 1875, VIII, pp. 381-2.

Se poi l'opera d'arte è mediocre, anche un grande attore dovrà umiliarsi a cavare un po' d'effetto o dalla commozione o dalla facezia, vale a dire dalla passionalità e dalla grossa sensualità, o dalle tirate patriottiche e sociali, o da altri elementi interessati, i quali con l'arte non han che vedere: la forma, vale a dire la sintesi superiore dela figurazione, non potrà raggiungerla mai. Ed è proprio falso che un attore possa dare una bella interpretazione d'un'opera d'arte fallita; giocando d'astuzia, riuscirà forse a sostituire il piacere dell'intelletto e de' sensi al piacere estetico, e la folla se ne contenterà; ma le persone di gusto ne rimarranno insoddisfatte e deluse.

Se invece è mediocre l'attore, anche una bella opera d'arte potrà smarrire ogni suo pregio nell'interpretazione di quello. Basta che l'attore non abbia avuto forza da rievocarla una e vivente nella sua fantasia, perchè v'introduca egli stesso, co' suoi gesti artificiosi, con la caricatura del trucco, con le intonazioni sgarbate, e così via seguitando, incoerenze che prima non c'erano. Così un minatore inesperto può ricavar poco frutto da un filone d'oro, se invece di sceverare il metallo, si dà a raccattare l'argilla o l'ardesia che vi sta sopra e da torno.

Al critico estetico non occorre dunque altro, per giudicare l'opera d'arte, che una perfetta fantasia riproduttrice, e una tale esperienza de' mezzi tecnici, onde l'artista si giova, che non una sola gli sfugga di quelle combinazioni, con cui l'opera d'arte fu cercata comunicare.

Voler fare della critica d'arte, ignorando la tecnica,

è come voler gustare de' cibi guardando gli altri mangiarli. Poichè il fondamento della tecnica sono i mezzi psicofisici, si capisce che tutti all'ingrosso, secondo il gusto più o meno educato, possiamo avvertire la bellezza d'un quadro o d'una poesia, d'una statua o d'un pezzo di musica. Ma non ci sarà dato mai cogliere interamente la creazione d'un poeta, se non possiamo almeno aiutarci di tutti gli stimoli ch'egli ha adoperati per suscitare dentro di noi la sua forma interiore. Un critico di poesia che sia sordo alla diversa armonia delle rime e de' ritmi, de' iati e delle sineresi, che trascuri la collocazione e il ricco significato di ciascuna parola, che ignori il vocabolario e sia troppo ligio alla grammatica; un critico d'arti plastiche, il quale non sappia punto di disegno e di prospettiva; un critico musicale a fatto digiuno d'armonia e di contrappunto, non saranno mai buoni giudici. Se hanno gusto, potranno dire a un di presso che l'opera è bella o non bella, ma non potranno in alcun modo dar la riprova del loro giudizio: non contempleranno mai tutta intera, ma solo a liste e a frammenti, l'opera d'arte.

Ma nè il difetto della fantasia, nè l'ignoranza de' mezzi tecnici possono, come altri crede, venir compensati dall'erudizione storica, scientifica, filosofica, o di qualunque altra sorta. Tutto ciò è conoscenza o del particolare o dell'universale; e dalla conoscenza alla creazione non c'è, come si dice, passaggio. Anzi, chi non si spoglia affatto della sua vita empirica e de' giudizii esistenziali e morali che l'accompagnano, chi contempla l' opera d' arte con l' occhio velato dalle

nebbie della sua vita pratica, non s'affiserà mai nella pura bellezza, o le chiederà ciò che ella non può dargli, il vero, l'utile, il bene; e se ne ritrarrà disgustato.

Cercare de' compromessi tra l' arte e la realtà, l'arte e la storia, l'arte e la logica, l'arte e la morale, è tempo perso; l'arte non è nessuna di quelle cose e non ha legami con esse, perchè la loro abolizione è appunto il principio della sua esistenza.

Studiare la poesia italiana non è già, come fecero il D'Ancona e il Bartoli, e fanno i loro seguaci, accertar le notizie biografiche su questo o quello scrittore, indagare la genesi delle loro opere, schematizzare i pensieri e i sentimenti che vi si contengono, seguire le variazioni e i ricorsi d'un genere letterario; e non è, come praticò lo Zumbini, istituire comparazioni e derivazioni fra un' opera d' arte e altre opere d' arte anteriori; e non è, come parve al Carducci, contrapporre la propria passionalità a quella de' varii poeti, per esaltarli o condannarli a seconda delle loro inclinazioni, affermando, per esempio, che tra arte e ispirazione cristiana il dissidio è insanabile, o che una mediocre canzone dev'essere bella perchè vi si compiange la patria.

A punto per la stortura del voler rintracciare nell'opera d'arte nient'altro che la psicologia d'un uomo, d'un secolo, d'una razza, il Taine giunse alla stupefacente conclusione che la letteratura italiana non va oltre la metà del secolo decimosettimo. Il Metastasio e il Meli, il Goldoni, l'Alfieri e il Parini, il Foscolo, il Manzoni e il Leopardi non contan nulla per lui.

Ambiente, razza, carattere, momento, tutto ciò ha senza dubbio la sua importanza; ma è storia, è psicologia, è sentimento: non è punto critica estetica. La critica della poesia, come d'ogni altra arte, si fa scrutando l'opera per se stessa, qual'ella s'è voluta nella fantasia dell'artista, libera creazione e forma assoluta, nella sua viva ed eterna armonia, in quanto bellezza, e null'altro che bellezza.

X.

La storia dell'arte.

Chi consideri l'arte in astratto, vale a dire come pura forma, non può concepire una storia dell'arte. Se l'arte è forma, cioè creazione; se la forma è sempre eguale a se stessa, libera, solitaria, individuale, non collegata logicamente a alcuna espressione anteriore o posteriore, è manifesto che non si può concepire una storia della forma. Sotto questo punto di vista, ciascun fatto estetico andrebbe studiato in sè e per sè, come un singolo tutto, e il saggio o la monografia sarebbe la vera cornice della critica d'arte. In arte non c'è progresso qualitativo, un più bello e un meno bello. Il valore della bellezza è eguale nell'*Iliade* e nella *Divina Commedia*, ne' drammi di Eschilo e in quelli dello Shakspeare, nel Partenone e nella basilica di S. Pietro, nella Venere di Milo e nel *San Giorgio* di Donatello, nel *Mosè* di Michelangelo e nel *Jenner* del Monteverde.

Ma già avvertimmo che se l'essenza dell'arte, la

sintesi in sè, la bellezza, la forma, è sempre intera e immutabile, non per questo l'opera d'arte è una sola. Costante è la creazione, ma le forme della creazione sono infinite. Ciascuna sintesi è sempre quella, come sintesi in sè; ma è differente dalle altre, come sintesi delle sue determinazioni, come caratteristico. Or perchè avviene che ciascuna sintesi sia diversa da un'altra, che ogni opera d'arte abbia un caratteristico suo, che Dante non abbia immaginato l'*Iliade* o l'*Amleto*, Prassitele il *Mosè* o il *Jenner*?

E qui bisogna rifarsi daccapo al momento della creazione. La creazione è il prodotto dello spirito che si potenzia come fantasia, d'una fantasia libera affatto davanti alle cose; ma d'una fantasia concreta, non astratta; appartenente a uno spirito individuale, non già campata in un sistema; accompagnata d'una particolare volontà e d'una particolare esperienza storica, ch'è quella di quell'uomo e di nessun altro, non già fuori al tempo e allo spazio, come i concetti puri. Ora lo spirito che crea, è mosso a creare non da un'idea, nè da un sentimento, ma da un disagio estetico. Assetato d'una forma ricca, coerente, totale, la cerca egli invano nella sua conoscenza, vale a dire nella sua esperienza storica, e perchè non la trova, la crea. Ma a questo non è già tratto da un'avversione sensibile o sentimentale contro la realtà empirica; v'è tratto solo dall'insoddisfazione fantastica. Ciò è tanto vero, che la fantasia de' poeti dolenti il più spesso crea per l'appunto la poesia del dolore, e i pittori della storia creano una storia più libera, coerente e armoniosa. Il loro interesse non è già teoretico o pratico; è solo

estetico: non aspirano a una maggiore verità o a una maggiore felicità, ma a una forma compiuta. Vogliono oltrepassare, creando, la realtà conoscitiva, ma solo in quanto realtà informe o difforme, non già in quanto realtà falsa, odiosa ed avversa.

Lo spirito non può affermarsi come creazione, vale a dire come assoluta irrelatività, se non atterrando ogni limite impostogli dalla realtà fenomenica, storia o natura che sia. E questo limite è quello della conoscenza, dell'esperienza pratica, differente in ciascun artista, in ciascun secolo, in ciascun paese, prodotta dal continuo svolgimento della coscienza universale e dal diverso atteggiamento della coscienza individuale, da ciò che propriamente si chiama storia. La conoscenza e la praticità, la storia, la volontà e la filosofia, agiscono dunque su la creazione dell'arte, non come elemento positivo, ma come elemento negativo; non come limite, ma come annullamento di limite. Proprio dimenticando tutti i dati della *sua* conoscenza, lo spirito acquista la libertà; ma la libera creazione è ancora coscienza del limite infranto. Così l'opera d'arte è in tutto scevra degli elementi di storia a cui s'è sottratta per dare lor nuova vita in una sintesi libera; ma a punto perchè qui son negati, la stessa negazione li pòstula: a punto perchè la sintesi è libera, insinua l'idea de' vincoli onde s'è liberata.

Nel fatto artistico non c'è che creazione, creazione totale. I pensieri e i sentimenti dello spirito intuitivo, filosofico, pratico, son rimasti di qua dalla creazione. Ma dietro questa, la fantasia non già, bensì l'intuizione storica può anche scernere, più o meno confu-

samente, le barriere travolte, vale a dire i precedenti teoretici e pratici, l' informe della conoscenza, che provocò l'ansia e la volontà della fantasia. In tal guisa l'attività creatrice rientra nella storia: la quale è allora coscienza de' precedenti senza cui l'opera d'arte non sarebbe quella che è; sarebbe forma, sì, ma non quella forma.

Da ciò si rileva che la biografia del poeta, la sua esperienza storica, la sua filosofia, non è già il contenuto della sua arte, ma, al contrario, ciò che viene oltrepassato e negato dalla sua arte: buono a conoscere, certo, non perchè giovi a far meglio gustare l'opera d'arte, ma perchè serve a chiarirne la genesi nello spirito stesso del poeta. E qui la storia dell'arte, storia letteraria, musicale e così via, ritorna giudizio esistenziale e totale dello spirito d'un poeta, d'un secolo, di un periodo di civiltà. La storia afferma la realtà intuitiva di tali o tali altre notizie circa la discendenza, la famiglia, l'educazione, la vita dell'artista; circa le correnti intellettuali e morali del tempo suo, quali le accolse il suo spirito; l'insoddisfazione della sua fantasia; la sua nuova ispirazione, cioè la sua creazione; la forma particolare che nacque in lui su la rovina di tutta la sua esperienza storica; in fine la coscienza della bellezza, vale a dire l'accertamento e la dimostrazione che una nuova opera d' arte fu veramente creata, ed esiste, anche come realtà storica. Tutto ciò, come si vede, è principalmente giudizio esistenziale, ma, come accade sempre nella storia, è anche giudizio di valore, giudizio propriamente estetico.

È questa, senza dubbio, la vera storia dell'arte;

ma non bisogna dimenticare ch'è una « storia dell'arte », vale a dire, per la necessità pratica di cui ragionammo altra volta, un riquadro, uno scampolo, un ritaglio, nella storia dello spirito; senza che, s'avrebbe a rifare ogni volta la storia universale. Or una storia dell'arte sopra tutto dev'essere giudizio esistenziale *circa l'opera d'arte;* deve affermare o negare che quell'opera d'arte esiste come arte, cioè come creazione, non già come fatto fisico, il codice o il libro, il marmo o la tela, il palazzo o la partitura. Affermare o negare l'opera d'arte è conoscerla come tale; vale a dire: 1.° conoscere il segno fisico con cui s'è voluta nella storia; 2.° riprodurla nella propria fantasia, di là dal segno fisico, come creazione pura e totale; 3.° dimostrarne l'unità della sintesi, cioè affermare, per sè e per gli altri, l'esistenza d'una nuova bellezza. Questo processo è essenziale nella storia dell'arte, la quale, senz'esso, non sarebbe più storia dell'arte. Una storia della letteratura, che riferisca le più esatte e le più nuove notizie circa il pensiero, la vita pratica, le relazioni sociali, la bibliografia degli scrittori, sarà bene la loro storia civile, morale e politica, ma non è punto una storia della letteratura. Qui proprio farebbe difetto la storia, ch'è insieme, come vedemmo, la critica, di ciò in cui si potenziò principalmente la loro attività spirituale, vale a dire della loro arte.

Ma nè anche la mera contemplazione estetica è storia dell'arte, come avvertimmo. Il giudizio estetico riguarda esclusivamente il valore dell'opera d'arte, non la sua genesi, non lo spirito individuale da cui fu prodotta, non le correnti di pensiero in cui si maturò,

non il suo significato totale nella storia dell' attività umana. Studiare tutto ciò è non solo legittimo, ma n cessario: storia dell'arte è anche storia dello spirito umano: la filologia vive accanto all'arte, come la conoscenza accanto alla fantasia, nella perenne unità dello spirito.

Codesta esigenza, per altro, ha dato e dà luogo ad equivoci, che occorre dissipare. Poichè tutto lo spirito dee narrare la storia dell'arte, s'è creduto che ciascuna funzione dello spirito potesse bastare egualmente ai varii giudizi su l'arte e che, per esempio, il giudizio estetico, per cui sola occorre la fantasia riproduttrice, potesse esser dato dalla dottrina severa, cioè dall'esperienza filologica e storica, o da un'alta coscienza morale, cioè dalla volontà interessata, o anche dal puro concetto, cioè dalla filosofia. S'è affermato che la bellezza non sta a sè, non è pura forma, ma è forma di « qualche cosa », e però dipende sempre da quel « qualche cosa ».

Ma noi già vedemmo che il contenuto non è altro che la stessa forma, la sintesi che crea di sè le sue determinazioni analitiche, cioè il suo contenuto. Non si tratta già d'un contenuto teoretico o pratico, a cui si metta a dosso una bella veste, la forma; il contenuto non precede la forma, ma questa, in vece, apparendo, reca già in sè tutto il suo contenuto. Il quale, dunque, non può aver altro valore che quello della sua forma; ciò che noi ammiriamo in un'opera d'arte non è nè la verità del fatto, nè la moralità del sentimento, ma la forma in cui è stata tradotta. Nel momento della con-

templazione estetica, anche noi, come il poeta, annulliamo nel nostro spirito tutti i valori della realtà, il vero, l'utile, il bene, e aneliamo soltanto al valore della forma, ch'è la pura bellezza; la quale vive e vuol esser vissuta di là dallo spazio e dal tempo, di là dall'istinto e dalla volontà, di là dal mondo dei fenomeni e de' rapporti intellettuali, ed è liberazione da tutto codesto, libertà di creazione, coscienza d'una unità superiore ed eterna, lo spirito pago di sè, perchè signore del mondo ch'egli ha creato a se stesso, oltre i limiti e le barriere della vita ordinaria.

L'opera d'arte, dunque, ch'è annullamento della conoscenza e della praticità nella luce della fantasia creatrice, non può aver bisogno, per essere pienamente contemplata e goduta come tale, nè di chi abbia una preparazione variamente erudita, nè di chi possieda un'alta coscienza morale; ma solo di chi sia dotato di fantasia. Molti, troppi critici, scambiando le determinazioni analitiche dell'opera d'arte, che son creazione come la sintesi stessa onde nacquero, per un contenuto conoscitivo, sostituiscono ne' loro giudizi il criterio del contenuto a quello della forma; e lodano un poeta solo o *anche* perchè è rimasto fedele alla verità storica, lo condannano solo o *anche* perchè ha violato la legge morale; a punto dimenticando che il fatto di bellezza, del quale soltanto si sarebbero dovuto dare pensiero, era di là dalla storia e di là dalla morale. Il *Don Carlos* dello Schiller è tutto una creazione dello Schiller, atti, gesti, sentimenti, parole, anche il nome, giacchè quel nome non è un'astrazione,

ma il nome di quel particolare Don Carlos, e non di quello della storia, nè d'alcun altro che si chiamasse con lo stesso nome.

Insinuò altri che l'opera d'arte non potesse venir appresa senza almeno quella preparazione filologica e storica, ch'è la conoscenza delle lingue. Ma questa non serve alla contemplazione dell'opera d'arte, serve alla conoscenza del mezzo comunicativo ond'ella s'è realizzata storicamente. Senza il segno comunicativo non si può certamente giungere alla sintesi creatrice; ma il segno non è già fuori alla sintesi, è un elemento di quella, che agisce in funzione di quella. Per contemplare e gustare l'opera d'arte, bisogna oltrepassare e annullare la propria percezione del segno, parola, linea, nota, colore, e riapprenderlo, cioè rievocarlo nell'unità della sintesi, come creazione e elemento di creazione. La lingua d'un poeta non è già quella del vocabolario, nè quella de' trattati di scienza: è creazione anch'essa, come le sensazioni, i sentimenti, le idee, tutte le determinazioni della sintesi originaria. Chi legge una poesia, non può fermarsi a far l'analisi logica o la traduzione pratica delle parole: anche la lingua dee coglierla nella sua funzione estetica, vale a dire nel suo complesso di creazione.

In somma, finchè si tratta di contemplare, riprodurre, giudicare l' opera d' arte, agisce, non l' esperienza filologica e storica, non la coscienza morale, ma solo la fantasia accompagnata dall' autocoscienza della creazione.

Ma è vero d'altro canto che, per narrare la storia dell'arte, occorre anche accertare e riferire notizie su

la vita e i sentimenti di ciascun artista, su le correnti di pensiero, oltre o sopra le quali egli affermò la sua creazione, su tutto il contenuto spirituale così suo che del tempo suo. E qui in vece, dove la fantasia non ha che vedere, la conoscenza intuitiva, con le sue risonanze di giudizi logici e pratici, con la sua esperienza filologica e storica, ripiglia i suoi diritti. L' intuizione storica esplora gli antecedenti della creazione, che sono per l'appunto storia, e li giudica secondo i suoi valori conoscitivi di verità, d'utilità e di moralità. La riproduzione estetica esplora la forma creata, ch'è fantasia, e la giudica secondo il suo valore di pura bellezza. Come è possibile lo studio degli antecedenti, senza l'autocoscienza della creazione, e allora si fa quella che impropriamente fu detta critica storica, così è possibile la contemplazione e il giudizio dell'opera d'arte, senza la ricerca degli antecedenti, e allora si fa quella che propriamente fu detta critica estetica. Ma nè l'una, nè l'altra, son la vera storia; ch'è narrazione di tutto lo spirito dell'artista, così nel momento in cui si preparò, come in quello in cui nacque, s'elaborò e si compì la creazione. La quale poi vive per sè, è un individuale nuovo, non si connette agli antecedenti, se non come coscienza di liberazione: qualunque determinazione, che vi sembri residuo di esperienza storica o pratica, è in realtà un elemento di creazione, fuso e rifatto nella sintesi d'arte, arte esso pure. Il giudizio estetico non è rapporto tra il contenuto (gli antecedenti) e la forma; ma rapporto tra la forma e se stessa, tra la sintesi creativa e le sue determinazioni analitiche.

In somma la storia dell'arte è la narrazione, non

già soltanto dell'attività creativa degli uomini, ma della loro compiuta attività spirituale tutta vòlta a potenziarsi in certi momenti, come autocoscienza di creazione. Nella sua realtà storica l'opera d'arte è di nuovo tutto lo spirito, conoscenza, volontà e fantasia, ma rapito nella luce della libertà, chiaro, compiuto, armonioso ed eterno. Le varie categorie rimangone distinte, ma indivisibili. Non si può affermare l'esistenza dell'opera d'arte, senza prima conoscerla nel suo segno fisico, co' sensi e con l'intelletto; non si può riprodurla in sè stessi senza concentrazione, vale a dire senza un atto di volontà; non si può contemplarla, gustarla, giudicarla, senza la fantasia: come, dunque, si vede, la storia dell'arte è, fin da principio, un processo di tutto lo spirito, non già della sola fantasia; a punto perchè la creazione, quando è veramente compiuta come processo di creazione, si vuole come unità dello spirito. L'arte si distingue come creazione pura, nello schema della teoria; si realizza come unità dello spirito, nella realtà della storia. E a punto per questo l'arte può avere, e ha sempre avuto, una storia.

XI.

L'arte e la vita.

Considerata come un momento dell'attività teoretica o pratica, come intuizione delle cose o piacere delle cose, come espressione di sensazioni o di stati d'animo, si capisce da tutti che l'arte partecipasse alla vita totale dello spirito, fosse anzi, in certa guisa, il fon-

damento di quella. Ma poichè l'arte, nella nostra teoria, è altra cosa dell'attività conoscitiva come della volontaria, è lo spirito che si stacca dalla sua vita di relazione per crearsi una vita senza relazioni, assolutamente libera, assolutamente originale, quasi sospesa in una zona di sogno, potrebbe accadere che qualche anima secca e mediocre non riuscisse a cogliere il valore dell'arte nella storia dell'uomo, e ci chiedesse come l'arte creazione si connetta alla totalità dello spirito, cioè per l'appunto, alla storia.

Lo spirito conosce, lo spirito fa: che bisogno ha egli di creare? Eppure crea, innegabilmente; crea per creare. Che valore di vita ha la sua creazione?

L'arte non è rappresentazione della vita, ma è elevazione di vita. La storia è un eterno conflitto d'idee, d'interessi, di passioni; l'uomo è impegnato nella ricerca affannosa della verità, nella guerra perenne per il conseguimento del bene. L'arte non può dargli nè quella nè questo; ma può dargli la tregua, la liberazione, l'oblio. Davanti l'opera d'arte, la realtà quotidiana sparisce: cadono le irrequietudini, le miserie, le viltà, le ambizioni, i dolori: lo spirito del contemplatore, come già quello del creatore, si potenzia solo nella bellezza e per la bellezza: alla lancinante coscienza del dissidio interiore ch'è tra le cose e lo spirito, — la ignoranza del vero, l'insoddisfazione de' bisogni, i fastidii, gli errori, — succede l'armonia ristoratrice d'una vita nuova, chiara, infinita, in cui lo spirito, liberato ormai d'ogni limite, s'esalta nella sua sconosciuta potenza e s'affisa pure una volta, con gioia indicibile,

in quel mondo ch'è la rivelazione dell'Idea eterna dormente dentro di lui.

Questa virtù evocatrice d'una vita più alta fu già avvertita, se pure in confuso, da Aristotile, in quel passo famoso e così variamente interpretato della *Poetica*, dove, a proposito della tragedia, si nota ch'ella deve produrre la *παθημάτων κάθαρσιν*. Aggiunge egli, è vero, « per mezzo della pietà e dell'orrore », giacchè Aristotile non si svincolò mai dal concetto che l'arte imitasse la natura; ma la sua chiosa accenna a un rapporto il più intimo fra l'arte e la vita, che molti dopo di lui riscontrarono e riaffermarono. Indipendenza dell'arte dalla realtà non vuol punto dire indipendenza della realtà dall'arte. L'opera d'arte è l'irreale rispetto alle cose; ma non è in se stessa irreale, anzi è la perpetua realtà, un mondo di superiore euritmia, ove la vita triste e fugace si rispecchia in una sua figurazione più intensa, più coerente, più libera, quasi divina, a cui ella aspira, ma in vano, col pensiero e con l'atto, e cui solo può darle la fantasia. Quell'impulso di volontà, che produce l'opera d'arte, non fornisce, come la volontà pratica, un piacere momentaneo e caduco, che vale per un solo individuo e per un attimo solo, come la ricchezza o l'amore; ma crea, come scrisse uno fra i più nobili poeti inglesi del romanticismo *a joy for ever*, una gioia per sempre e per tutti. Non che esser fuori della vita, l'arte è una potenza esaltatrice di vita. Ella sola largisce allo spirito ciò che questo cerca come il coronamento d'ogni sua attività e della sua storia ideale, l'accordo di sè con se stesso.

Già troppe volte spiegammo che la fantasia non è

punto un'attività scissa dalle altre attività spirituali, ma è lo spirito stesso, quell'unico spirito, ch'è poi tutta la vita e tutta la storia, il quale si potenzia come pura creazione e, oltrepassando le barriere della vita ordinaria, si vuole come assoluta libertà, in un mondo luminoso e infinito, ch'egli stesso si forma e dove il suo mondo è lui ed egli è il suo mondo, dove finalmente si chiude il dualismo pratico di soggetto ed oggetto, e lo spirito, creazione e creatore ad un tempo, s'immerge tutto nella sua nativa potenza e nella sua divina originalità. Ma lo spirito, il quale compie codesti prodigi, è pure lo stesso spirito che s'era potenziato, se bene non in tutto libero, come conoscenza e come volontà, come apprendimento di cose e come mutamento di cose, dunque come vita e come storia. E allora, in che modo potrebbe mai quello spirito uscir della vita, ch'è la sua vita, della storia, ch'è la sua storia, quando viene a potenziarsi nella fantasia? Anche la creazione è un atto di vita, e il più alto che esista — « che più dura e più onora » —; anche la storia dell'arte è storia dello spirito. L'attività della fantasia è la vita vera dell'artista; il quale, a punto perchè quella sua vita è poi implicitamente la vita di tutti, vuole che la sua creazione si traduca in segni comunicativi e, pur mantenendo il suo valore essenziale, ch'è quello della bellezza, partecipi a tutti i valori della vita.

L'arte è sintesi in sè, sintesi di creazione; la quale non può esprimersi veramente se non illuminandosi di tutte le determinazioni ch'ella contiene e ch'ella esplica e assorbe continuamente. Or queste determinazioni sono per l'appunto sensazioni, sentimenti, atti ed idee,

sia pure creati come la sintesi stessa da cui scaturiscono. Se non quanto la fantasia riproduttrice, la quale contempla l'opera d'arte, non può giungere alla sintesi in sè fuor che cogliendo quelle determinazioni; e spesso non coglie che quelle. È raro il caso d'una fantasia così schietta e virginea, per così dire, che unificando sùbito in sè le determinazioni parziali, colga la pura sintesi e il solo valore della bellezza. La quale, come il lume divino di Dante,

> penetra e risplende
> In una parte più e meno altrove;

sicchè non tutte le fantasie individuali riescono a contemplare la sintesi piena, ma troppe ne colgono solo delle determinazioni, o molte o poche, e la sola bellezza di queste determinazioni. C'è della gente per cui la *Divina Commedia* è tutta negli episodi di Francesca, di Farinata, del conte Ugolino, di Manfredi, e così via seguitando.

Segnatamente costoro, e sono la massima parte del genere umano, costretti a soffermarsi su le determinazioni sensibili e sentimentali dell'opera d'arte, inclinano a cogliere, non il solo valore essenziale della fantasia, ma insieme il valore teoretico e pratico, il quale è certamente estraneo alla creazione, ma dal poeta non può impedirsi che sia appreso per tale. Di qui gli errori di giudizio che già enumerammo co' nomi di sensualismo, storicismo, passionalismo e così via; ma anche un benefizio senza fine maggiore che l'arte rende a moltitudini di piccoli e rozzi spiriti, i quali altrimenti non gusterebbero in alcun modo il rapimento della crea-

zione. Nè ciò solamente; ma quelle sensazioni e quelle passioni, che nell'opera d'arte appariscono quasi fluide, trasparenti e leggiere entro la luce della bellezza, si rifrangono, con una vera efficacia morale, nell'animo delle folle; quella vita ideale che a loro sembra la trasfigurazione più numerosa e più intensa della loro stessa vita, anche diventa un elemento attivo di questa, eccitatore di nuove energie, stimolatore di nuovi propositi, accrescitore di vita. La passione espressa nell'opera d'arte apparisce alla più parte degli uomini come un delirio, sta bene, ma più generoso e più nobile; il quale riesce, finalmente, anche a operare su la loro grezza, istintiva ed opaca psichicità naturale. Così la musica della *Marsigliese* ha potuto accendere l'amor di patria nel cuore d'infiniti Francesi; così quel giovine Greco, di cui narra Luciano, fu preso d'una tale passione per la statua d'Afrodite nel tempio di Cnido, che andò ad abbracciarla segretamente di notte; così, dopo la recita de' *Masnadieri* dello Schiller, alcuni studenti si buttarono al brigantaggio per attuare le loro idee di libertà e di rivendicazione sociale.

Questo rapporto fra l'arte e la disposizione affettiva degli uomini è stato simboleggiato da molti poeti: dallo Shakspeare, che a Amleto, nella scena de' commedianti fa scoprire il delitto del padrigno; dal Dryden, che nella *Festa d'Alessandro* figura l'eroe eccitato, dal canto di Timoteo alla gloria, dal Pope, e dall'Alfieri in quella scena del *Saul*, ove David infonde con la sua musica questo o quel sentimento nel cuore del vecchio re. Ma, a parte un tale rapporto in certa guisa illegittimo, se bene così frequente, ce n'è un altro

meno evidente, ma non meno certo; e, questa volta, legittimo.

L'opera d'arte agisce su la fantasia, agisce nella sua sintesi e nelle sue determinazioni analitiche, sensazioni, stati d'animo, atti, idee, mezzi comunicativi. Ma la fantasia non è in somma se non il nome che diamo allo spirito, quando si potenzia come funzione creatrice. Dunque l'opera d'arte che commuove la fantasia, commuove tutto lo spirito; e poichè lo spirito è uno, benchè potenziato, in quel momento, come fantasia, non si riesce a immaginare che l'azione esercitata su lo spirito fantasia non sia esercitata, sia pure in un grado minore, su lo spirito conoscenza e su lo spirito praticità. S' è visto infatti che la creazione, non a pena apparsa nella fantasia, si vuole come conoscenza e come praticità, nella storia; come questa o quell'arte, statua, quadro, edifizio, che bisogna innanzi tutto apprendere co' sensi e con la volontà. Sta bene che lo spirito conoscenza e lo spirito praticità hanno poi da ritrarsi nell'ombra, per lasciare che la fantasia si potenzii essa sola, liberamente, di là dalle loro suggestioni malfide; ma ritrarsi non è sparire: e senza che l'artista ne sia consapevole, il lavoro della sua fantasia, benchè compiuto oltre la vita di relazione, indirettamente anche òpera su la vita di relazione. Narra il Goethe , per esempio, che dopo avere scritto il suo *Werther*, si sentì liberato delle torbide scorie d'una passione che gli avea lungo tempo ribollito nel cuore; chi canta d'amore per una donna si sente dopo veramente più preso di lei; molti artisti si sono ingegnati di disciplinare, non già l'arte su la loro vita, ma

la vita su la loro arte. È naturale che l'artista, disposto sempre a veder oltre le cose il segno della bellezza, rechi pure nella sua vita pratica, fin anco nelle sue passioni e nelle sue colpe, non so che di delicato, di raro e d'armonioso, che gliele fa perdonare da' contemporanei. Nessuno mai accusò seriamente il Tasso per le sue stravaganze, il Foscolo per le sue debolezze, il Byron per i suoi eccessi. Ciascuna esperienza creatrice ha sempre qualche risonanza in tutto lo spirito. L'arte, senza che punto se lo proponga, è un principio di perfezione.

Per converso, la contemplazione dell'opera d'arte, benchè attuata dalla fantasia riproduttrice degli uomini, non rimane senza effetto su la loro vita di relazione. Narra Viviano, in un dialogo d'Oscar Wilde, che dopo l'apparizione de' quadri di scuola preraffaelita in Inghilterra, « se alcuno va a una conversazione privata o a un convegno d'arte, non vede se non gli occhi mistici, la lunga eburnea gola, la strana mandibola quadrata, la disciolta capigliatura involta d'ombra » delle donne sognate da Dante Gabriele Rossetti: o la soave purità della *Stella d'oro*, o la bocca come un fiore e la grazia stanca dalla *Laus Amoris*, o il volto pallido di passione d'Andromeda, o le mani esigue e la sinuosa leggiadria di Viviana nel *Sogno di Merlino*. I ginecologi hanno financo osservato che la donna incinta, se durante la gestazione ha cura di contemplare delle belle statue di giovinetti e di vergini, partorirà bei figliuoli. Nella camera della sposa i Greci ponevano, con lo stesso proposito, simulacri d'Ermète e d'Apollo. La generazione fra il '48 e il '60 fu entusiasta, malinco-

nica e avventurosa come gli eroi del D'Azeglio, del Grossi, di Giovanni Prati; la gioventù d'oggi s'è fatta orgogliosa, sensuale, raffinata e perversa, come i personaggi de' romanzi di Gabriele D'Annunzio. I canti del Leopardi, pure essendo rivissuti nell'immaginazione come forme di pura bellezza, possono indurre qualcuno a studiare le filosofia del pessimismo. Una musica sacra, mentre è solamente una creazione, può anche svegliare il sentimento religioso dell'ascoltatore più estetico. C'è in somma nell'intimità dello spirito, una rispondenza innegabile tra i sentimenti creati dalla fantasia e quelli sperimentati dall'attività pratica; e se questi non servono a' primi, se ne giovano essi a ogni modo per moltiplicare, sgrossare, purificare se stessi nella realtà frammentaria ed informe della vita. Così un povero diavolo, che abbia un fratello ministro, sa bene di non aver fatto nulla per innalzarlo a quel posto; ma non rinunzia a quel po' di credito che può venirgli dall'autorità e dalla potenza del primo. Lo spirito come pura fantasia attribuisce all'opera d'arte il suo solo valore, ch'è quello della creazione totale; lo spirito come spirito uno e indiviso rifrange anche altri valori che sono estranei al fatto d'arte, ma che gli s'aggregano quand'ei si vuole nella realtà della storia; persino il valore economico: tant'è vero, che un'opera di poesia, un quadro, una statua, si possono vendere e comprare come qualunque altro oggetto della natura.

La creazione, che si storicizza nel segno fisico, acquista, per virtù di questo, altri valori che non son quello essenziale della bellezza, il valore conoscitivo di ricordo e di documento, il valore pratico di sentimento

civile, religioso, patriottico, il valore economico del suo prezzo in moneta. Tali valori, come erano estranei alla sintesi della fantasia, così vanno scartati e annullati dal contemplatore che voglia rivivere l'opera d'arte nella sua schietta bellezza; ma d'altra parte son quelli a punto, per cui l'opera d'arte è rivendicata da tutto lo spirito e ha sempre partecipato e partecipa alla realtà della storia. Le statue e i dipinti senza numero di dèi, di santi, d'eroi, d'uomini illustri, nell'arte greca e romana e in quella di tutto il mondo fino a' giorni nostri; i monumenti eretti dovunque per celebrare i fasti o i nefasti d'un popolo; le musiche sacre, funebri, eroiche; i palazzi magnifici, sono in sè creazione, hanno valore di creazione, e vanno giudicati col solo criterio della bellezza. Ma, storicizzati nel segno fisico, anche sono talvolta documentazioni d'un fatto sociale o d'un sentimento collettivo. Le molte statue di Venere attestano certamente il culto di Venere nell'antichità, se bene il loro valore essenziale non era il sentimento religioso, ma la creazione: tanto è vero, che oggi, per quanto nessuno adori più Venere, contempliamo tutti con gioia la Venere Capitolina, la Venere de' Medici e la Venere di Siracusa. Le molte messe di *requiem* composte per la morte d'uomini insigni non hanno altro valore essenziale che di creazione; ma attestano anche l'esistenza di quegli eroi e l'ammirazione de' loro contemporanei. Il Colosseo non può più servire agli spettacoli per cui fu edificato; è una vasta ruina: eppure conserva intatto e indistruttibile il suo valore di bellezza.

Tutti sanno che propriamente il mezzo fisico, con cui si fece esteriore la creazione dell'arte, fu sempre

il più facile sbocco onde il prodotto della fantasia potè mescolare le sue alle grandi acque della vita universale, ch'è la storia del mondo. Come l'accrescimento di vita è accrescimento d'arte, che ne ricava un maggior numero d'ispirazioni, così l'accrescimento d'arte è accrescimento di vita, che ne ricava un maggior numero d'eccitamenti fattivi ed attivi. Ma non è meno certo che la creazione ha sempre avuto coscienza della propria autonomia rispetto alle altre attività dello spirito, dalle quali è distinta nella sua intimità, con le quali si riconfonde nell'eterna volontà della storia.

Ma il benefizio maggiore che l'arte faccia agli uomini, è quello di dar loro la coscienza dell'eterno, dell'infinito, del divino, ch'è in loro.

Qualunque sia la soluzione che questa o quella filosofia abbia dato circa il problema dell'essere, in un punto almeno si son tutte trovate d'accordo, ed è questo: che nel momento della conoscenza il soggetto conoscente ha davanti a sè un oggetto, *l'altro*, e quest'altro, lo si chiami cosa, natura, rappresentazione, pensiero pensato, è un limite al pensiero, ciò che il pensiero *deve* pensare e non ciò che il pensiero può liberamente pensare. In fatti se il pensiero potesse sempre liberamente pensare, non distinguerebbe sè dall'oggetto, perchè l'oggetto sarebbe l'atto del pensiero; non distinguerebbe sè da un altro pensiero, perchè il pensiero sarebbe sempre eguale a sè stesso; non coglierebbe in sè le varie funzioni, l'intuitiva e la riflessa, la pratica e l'estetica, perchè la funzione sarebbe una sola e immutabile, l'atto unico della coscienza, pensare.

Ma poichè la nostra stessa esperienza personale e

l'esperienza del mondo ci avverte che noi non possiamo conoscere se non a punto qualcosa che ci apparisce come oggetto della nostra conoscenza; che la coscienza dell'io individuale non si può in alcun modo abolire, tanto che gli stessi filosofi vanno disputando da secoli, pensiero individuale contro pensiero individuale; che ciascuno di noi scerne in sè chiaramente il momento in cui conosce, ch'è diverso dal momento in cui crea, e così via seguitando, noi siamo costretti ad ammettere l'oggetto davanti al soggetto, la natura davanti allo spirito, il limite davanti la libertà. Che questo dualismo abbia poi a venir conciliato in un'unità superiore, in un primo principio, è evidente; ma non è questo il luogo da tentar tale indagine. Per costrurre una filosofia dell'arte a noi è bastato e basta poter affermare che nella concreta realtà della storia c'è sempre un soggetto, lo spirito, e un oggetto, la natura; e che quanto vien detto natura s'oppone, come un limite, all'assoluta libertà dello spirito. La natura, l'oggetto, sarà magàri un'illusione, ma l'illusione è, s'impone dal di fuori, potenzia variamente le attività dello spirito, e bisogna fare i conti con essa.

Ma d'altra parte, fra la natura e lo spirito, sembra evidente che l'attività superiore, l'energia sistematrice e creatrice, il divino, è lo spirito. Lo spirito, con le sue categorie riquadra le cose; lo spirito è il fine a cui tende la vita cosmica; lo spirito dà i valori alle cose; lo spirito si sforza di cogliere la significazione segreta della natura e di sè e la loro unità originaria; lo spirito è, perchè è autocoscienza, perchè s'afferma da sè come l'essere, *quia nominor leo*.

Ora lo spirito, che sarebbe per sua natura assoluto e totale, verità, bontà e bellezza ad un tempo, nelle sue relazioni con le cose è perpetuamente limitato da esse: non vive della sua intimità con se stesso, ma della sua intimità con l'oggetto. E l'oggetto, qualunque esso sia, è un dato a cui quello non può sottrarsi. L'oggetto lo costringe a potenziarsi come conoscenza (conoscenza dell'oggetto) e come volontà (volontà dell'oggetto); l'oggetto determina ciò che si chiama l'ignoranza e l'errore, la passione ed il male; l'oggetto serra il passo alla sua libertà; l'oggetto gli nega l'espansione e la gioia.

Ma al tempo stesso che lo spirito riconosce l'oggetto in sè, riconosce sè nell'oggetto; scorge, dietro la necessità di quel limite, un mondo che sorge senza quel limite, e ch'è libero, pieno, armonioso, com' è appunto esso spirito in sè, e ch'è tale appunto perchè non è altra cosa che esso spirito in sè, l'infinito e il divino. E allora lo spirito si potenzia oltre le cose e sopra le cose, nella sua fresca originalità, nella sua assoluta potenza, e crea. L'opera d'arte è il prodotto della sua creazione. È quindi la fantasia quella che, nella storia dell'uomo, ha l'ufficio di testimoniargli quotidianamente l'essenza immortale di lui. Non senza un'acuta intuizione della verità, qualche filosofia ha posto l'arte a canto alla religione, e qualche altra l'ha giudicata una religione. Gli antichi avvicinarono il poeta al profeta nello stesso nome di *vates*; i più grandi pensatori moderni hanno tutti sentito come il poeta ci riveli qualcosa che non fu mai noto ad alcuno. Il più alto valore dell'arte, dice l' Emerson, è « d'essere *storica*, d' essere quasi la

immagine di quel destino di perfezione e di bellezza, o cui tendono tutti gli esseri ». L'arte, secondo la profonda deduzione dello Schelling, è « rappresentazione di forme, le forme delle cose quali sono assolutamente, e però anche dell' universo medesimo come assoluta opera d'arte, quale nella sua eterna bellezza è formato in Dio » ([1]). L'arte, in somma, è la più immediata e più certa rivelazione che lo spirito abbia di sè come parte dello Spirito universale, come sostanza divina; e questa coscienza non solo partecipa alla totalità della vita e della storia, ma è la ragione stessa della vita e della storia.

([1]) SCHELLINGS *Werke*, Leipzig, 1907, pp. 34-35.

APPENDICE

L'ESTETICA DI FRANCESCO DE SANCTIS

« La verità è, dice una volta il De Sanctis, che io non sono un sistematico. Il sistema per me è una verità unilaterale, non è tutta la verità. Perciò aborro da' sistemi, pur riconoscendo la loro necessità ». Proprio così. Lo spirito chiaro, positivo, sagace di Francesco De Sanctis ripugnava a' principii astratti, alle costruzioni a priori della filosofia [1]: egli ebbe sempre l'occhio alla realtà; non rinunziò a' risultati dell'esperienza; assorse induttivamente da' casi particolari alla sintesi; schivò il processo dialettico che si contenta di ricavar conseguenze da un postulato metafisico. Fu asserito che il pensiero del grande critico napoletano è tutto infuso d'idealismo hegeliano, e ciò non è punto vero se non in qualche fugace momento della sua giovinezza, quand'egli cercava ancora se stesso: accolta per poco, quella filosofia, fu presto criticata e oltrepassata dal suo spirito curioso ed aguzzo. Del resto, in un'appendice alla conferenza su *Zola* e *l'Assommoir*, composta negli ultimi anni della sua vita, circoscrive egli stesso i principii rimasti in lui operosi e presenti di quella filosofia: « . . . . E chi mi ha seguito nella mia vita intellettuale, vedrà che sin

[1] Cfr. *La giovinezza di Francesco De Sanctis*, Napoli 1899, pag. 202.

da quel tempo ch'Hegel era padrone del campo, io ho fatto le mie riserve, e non ho accettato il suo *apriorismo*, la sua trinità, le sue formole. Ma ci sono in Hegel due principii, che sono la base di tutto il movimento odierno, il *divenire*, base dell'evoluzione (*Entwickelung*) e l'*esistere*, base del realismo. Il sistema è ito in frantumi ». Sicchè dell'idealismo il De Sanctis in fondo non accoglieva se non quanto s'accorda con la conoscenza empirica: il divenire e l'esistere, sottratti alla serie dialettica, non son che meri fenomeni.

Con tutto ciò egli non era un fenomenista. Di là dal fenomeno scrutava la legge, pur sempre avendo l'occhio al fenomeno. Il suo era, per così dire, un idealismo sperimentale. Nello studio sul *Principio del realismo*, egli dichiara: « Il realismo, come dottrina, difficile è che non caschi nel materialismo e nel sensismo, come in Locke e in Condillac. Il realismo come metodo è quello di Bacone e di Galilei, e questo fu uno de' più grandi progressi che abbia fatto lo spirito umano. E se l'abuso del pensiero e il progresso delle scienze naturali ha ricondotti gli uomini in questa via, non abbiamo che a rallegrarcene ». Moveva dunque dalla realtà empirica, ma per trovare una sintesi nuova; dall'osservazione delle cose, ma per trovare una legge; dalla fisica, ma per trovare la metafisica. In questo senso avverte una volta: « Molti si scoraggiano e dicono: Fine della metafisica; come prima si diceva: Fine della poesia. Ma la metafisica e la poesia sono eterne, e hanno i loro tramonti, ma hanno pure il loro ricomparire sull'orizzonte. Già vedete quanta metafisica pullula in mezzo al realismo. E cosa sono la selezione naturale, il principio dell'eredità e dell'evoluzione, l'Inconsciente, gli stati interni degli atomi, se non conati metafisici? Ciò che ci deve dolere piuttosto » (e qui allude agli idealisti del tempo suo) « è questa soverchia fretta di metafisica, forse più come

uno strascico di antica abitudine, che come vero risveglio, effetto di nuova e sufficiente preparazione ». Ma poco dopo si loda che « costruzioni del puro pensiero non hanno più credito e seguito », e che « la metafisica non corre più, se non ha per suo passaporto almeno in apparenza il realismo ».

Se Francesco De Sanctis non fu dunque un costruttor di sistemi, ebbe certo una mente la più atta a indagare, a speculare, a entrar nell'intimo delle cose: in una parola, a filosofare. Non compose mai un trattato d'estetica, ma dalla vasta e complessa opera sua si può, tolte e composte alcune incertezze e contraddizioni, chiarito bene il significato malfermo di certi vocaboli, ricavare una sufficiente teoria d'arte, il cui valore è tanto più cospicuo che alcune fortunate e recenti teorie estetiche si collegano strettamente a principii formulati da Francesco De Sanctis, e quando se n'allontanano, spesso inciampan nell'errore.

I.

Il bello.

Il De Sanctis non tentò mai la definizione del Bello. Per lui, come per la coscienza comune, il Bello era una qualità delle cose, non già il valore di quella facoltà ch'egli stesso dimandò fantasia. « . . . . Il contenuto è attivo, appunto perchè ha la sua poesia, il suo *bello naturale*, come la natura ha il suo *bello reale*, ha qualcosa di proprio che fa impressione e mette in movimento il cervello dell'artista ed apparisce nella forma. Ivi, nella forma il critico ritrova il contenuto, *da lui già esaminato come un antecedente*: lo ritrova non più natura, ma arte, non più qual era, ma quale è divenuto, e sempre tutto esso, col suo valore, colla sua importanza, col suo *bello naturale*, arricchito e

non spogliato in quel divenire » (1). Così più d'una volta distingue il contenuto bello dal contenuto brutto, il bello naturale dal bello artistico, senza per altro indugiarvisi troppo: si sente che il suo spirito inquieto non s'appagava d'una così materiale intuizione della realtà, a cui contraddiceva tutta la sua esperienza storica e critica: e pure non trovò altro. Dice che « quando i fatti hanno a lor fondamento l'innaturale e il bestiale, l'effetto estetico, che vi potete prometter da quelli, dee esser tutto negativo. Essi sono poesia, non perchè noi vi ci affisiamo con quell'estatico abbandono, *col quale contempliamo ciò ch'è bello*; ma perchè ci sentiamo costretti a divertirne lo sguardo, a protender le braccia quasi in atto di allontanarli ed a gridare: Che orrore! È un'altra specie di poesia, ma è poesia: è il sentimento del bello che *spunta dalla sua negazione* » (2). Qui manifestamente lo scrittore vuol significare che l'innaturale e il bestiale (a proposito dell'amore incestuoso di Francesco Cenci) ripugna al nostro sentimento e alla nostra coscienza morale; ma a punto in questa ripugnanza consiste la loro poesia: *bello* è dunque adoperato nel senso di *conveniente* e di *morale*. Altrove egli afferma: « Materia dell'arte non è il bello o il nobile; tutto è materia di arte, tutto ciò che è vivo: solo il morto è fuori dell'arte » (3). Il *bello* e il *nobile* qui è contrapposto a ciò che non è bello, nè nobile, ma soltanto *vivo*, le forze naturali e animali: il *bello* è dunque scambiato per lo *spirituale* e l'*umano*, la creazione per la realtà pratica.

Ma se il bello e il brutto son nelle cose , o come può dunque accadere che il brutto oggettivo diventi bello nella regione dell'arte? No, non diventa bello, oppone una volta il De Sanctis; ma è interessante,

(1) *Nuovi saggi*, pag. 240.
(2) *Saggi critici*, pag. 57.
(3) *Scr. var.*, II, pag. 73.

più interessante e poetico del bello. « In natura il brutto è la materia abbandonata a' suoi istinti, senza freno di ragione: e ne nasce una vita che ripugna alla coscienza morale e al senso estetico. Alla sua vista il poeta vede negata la sua coscienza, negato se stesso, e perciò lo concepisce come brutto, e gli dice: tu sei brutto. Più il suo senso morale ed estetico è sviluppato e più la sua impressione è gagliarda, più lo vede vivo e vero innanzi all' immaginazione. Perciò non pensa a palliarlo, e tanto meno ad abbellirlo, anzi lo pone in evidenza e lo ritrae coi suoi proprii colori. Il brutto è elemento necessario così nella natura, come nell'arte: « perchè (ecco la giustificazione) la vita è generata appunto da questa contraddizione, tra il vero e il falso, il bene e il male, il bello e il brutto. Togliete la contraddizione e la vita si cristallizza... Perciò il brutto così nella natura, come nell'arte, ci sta con lo stesso dritto che il bello, e spesso con maggiori effetti, per la contraddizione che scoppia nell'anima del poeta » [1]. Qui pure parrebbe che confondesse il De Sancits la verità e la bontà con la bellezza, il valore conoscitivo e il valore morale col valore estetico.

Per altro, che lo stesso De Sanctis non s'appagasse di questo ripiego, si rileverebbe da un luogo del suo *Saggio sul Petrarca,* in cui quasi se ne fa beffe: « Ma quando ci lanciamo a gonfie vele in una regione anteriore alla forma, a forza di bisticciare sull'idea, sul concetto, sul bello reale, morale, intellettuale, confondendo il vero filosofico e morale col vero estetico e snaturando le impressioni, noi proclamiamo il brutto una gran parte del mondo poetico e gli diamo il passaporto unicamente come contrasto, antagonismo, rilievo del bello, e accettiamo Mefistofele come rilievo di Faust e Jago come rilievo di Otello. Così la buona gente credeva *in illo tempore* che gli astri

[1] *Stor.*, I, 187-8.

stanno lì per tener candela alla terra » [1]. Eppure in fondo egli stesso non la pensò diversamente nè prima nè poi, non essendo riuscito a distaccarsi da quell'ambiguo concetto del *bello* e *brutto* naturale, che venivano a essere la gentilezza propria dell'uomo e il cieco istinto del bruto, il razionale e l'irrazionale. La fantasia, voleva dire il De Sanctis, può elaborare tutta la realtà, così il vero come il fittizio, così il bestiale come l'umano, così il morale come l'immorale: importa solo che tutto questo si trasformi in arte, cioè in forma, cioè in bellezza.

II.

Il processo creativo e la Forma.

La Forma: ecco ciò che non è nelle cose, ma nella fantasia del poeta. « Perchè arte ci sia, è necessario che la cosa che si vuole rappresentare abbia una ripercussione nel nostro cervello. Le cose ottuse non hanno ripercussione e perciò non hanno interesse, vivono per sè, non vivono per noi, e l'*arte siamo noi*. Quando la cosa fa impressione in noi, produce nel nostro petto sensazioni, osservazioni, emozioni; e noi riproduciamo non solo la vita sua, ma in essa una parte della nostra vita. Questa è la forma ideale » [2]. C'è del vero; ma non è ancor tutto il vero. *L'arte siamo noi*, sta bene; ma non son già le nostre sensazioni, osservazioni, emozioni: è qualcosa di là da tutto questo e in cui tutto questo apparisce trasformato e purificato, nuovo, vale a dire creato: la fantasia.

Ciò vide assai bene il De Sanctis analizzando i varii momenti dell'attività spirituale: « Se voi considerate un oggetto co' sensi, cioè da osservatori e spe-

(1) *Saggio sul Petrarca*, XXXVII-VIII.
(2) *Scr. var.*, II, 67.

rimentatori, conoscerete un fatto. Tutti veggono, pochi osservano: le facoltà date all'uomo sono inerti nella massa e solo eminenti negli uomini d'ingegno.

« Se applicate di più la vostra intelligenza a quel fatto (ordinandolo, coordinandolo e subordinandolo e considerandolo come parte d'una serie di fatti sottoposta a leggi) vi solleverete dal fatto all'idea, facendo un lavoro che dipende non dai sensi, ma dall'intelletto.

« Se poi noi ci concentriamo nell'oggetto presentatoci, per esempio nella figura d'una donna, e ce ne innamoriamo, e volendo dipingerlo, senza accorgercene, non restiamo nella realtà pura, ma togliamo, aggiungiamo, abbelliamo e vezzeggiamo, accarezziamo, lo facciamo quale vorremmo che fosse, noi lavoriamo allora colla *fantasia*. Tutti hanno fantasia, tutti pizzicano del poeta, ma pochissimi hanno avuto in alto grado questa facoltà fantastica.

« Non confondete queste tre serie di fatti: appunto dal confonderli è risultato che la critica, per secoli, non ha avuto coscienza dei limiti della poesia » (1).

Il De Sanctis distingue così tre diversi momenti dello spirito: la conoscenza intuitiva (sensazione, percezione, sentimento), la conoscenza intellettuale e la fantasia. La quale, dunque, non è per lui la pura intuizione, nè la pura idea, ma un'altra facoltà dello spirito, che trasforma non men quella che questa in una nuova creazione, il carattere poetico o fantasma, e si distingue da entrambe anche per la qualità: « l'oggetto, come lo rappresenta il poeta, ha un nome distinto, perchè ha qualità proprie ». *Forma* è propriamente il suo nome: e va intesa nè più nè meno che per la stessa creazione del poeta, libera, coerente, animata, di là dalla realtà conoscitiva, anzi indipen-

(1) *Scr. var.* I, 277.

dente da quella. E però, nota almeno una volta il De Sanctis, che « in poesia non ci è propriamente nè contenuto, nè forma, ma che, come in natura, l'uno è l'altra ». Che altro in fatti può esser il contenuto di una creazione se non essa la creazione, vale a dire la forma? Anc'oggi si figurano molti di poter isviluppare un contenuto dalla sua forma, annunziando che il contenuto d'un'ode è l'amore o la libertà o la tale e tal'altra serie di considerazioni, di figure, d'idee. Ma codesta roba non è già il contenuto del poeta: son fatti conoscitivi, rappresentazioni generali e schematiche, freddi concetti, tra i quali e l'opera d'arte non è alcun rapporto: tanto vero che si ritrovano in altre opere d'arte le più remote da quella. Ond'ebbe ragione d'affermare il critico insigne: « Se nel vestibolo dell'arte volete una statua, metteteci la forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio. *Innanzi alla forma ci sta quello che era innanzi alla creazione: il caos.* Certo il caos è qualcosa di rispettabile, e la sua storia è molto interessante; la scienza non ha detto l'ultima parola su questo mondo anteriore di elementi in fermentazione. Anche l'arte ha il suo mondo anteriore; anche l'arte ha la sua geologia, nata pur ieri e appena abbozzata, scienza *sui generis,* che non è critica, nè estetica. Apparisce l'estetica quando apparisce la forma, *nella quale quel mondo è calato, fuso, dimenticato e perduto.* La forma è sè medesima, come l'individuo è sè stesso, e non ci è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero o dell'idea. Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente; i suoi criterii, la sua ragione di esistere, non è in altro che in questo solo motto: Io vivo » [1].

[1] *Saggio sul Petr.* XXXVIII e segg.

La costruzione estetica di Francesco De Sanctis si delinea adesso con sufficiente nettezza. C'era per lui un mondo naturale e un mondo estetico, il primo conosciuto da' sensi e dall'intelletto, il secondo elaborato dalla fantasia. Alcuna volta la fantasia s'ispira alla realtà conoscitiva, se non quanto la rifrange nella sua propria luce, la elabora, la trasforma, la rinnovella, in somma ne fa una creazione originale ed intera: altra volta ella anima, concreta, attua un contenuto irreale, che il De Sanctis chiamava il mondo dell'immaginazione. Il primo era, secondo il De Sanctis, il caso del Manzoni, il secondo dell'Ariosto. Fine dell'arte non è già la conoscenza del reale sia storico, sia naturale, ma la creazione d'un altro reale, il reale estetico, il mondo concreto della fantasia, l' individuale. « Per godere della poesia bisogna alzarsi dalla nuda realtà e ricordarsi che il regno delle Muse è il regno delle ombre, e che la realtà è data in balia del poeta per *disfarla* e *ricrearla* in nuove combinazioni: ciascuna poesia è un nuovo *fiat* » (1).

La realtà storica o naturale non ci dà mai l'individuale, ma sole rappresentazioni frammentarie e incoerenti: l'individuale è il prodotto della fantasia. A questo concetto non giunse veramente il De Sanctis, ma è sottinteso nella sua dottrina. « . . . . Se l'arte non è illusione, se ha fine proprio e mezzi proprii, come può fine dell'arte essere l'illustrazione di una epoca, di un personaggio o di un fatto storico, e sua materia essere il reale positivo, sia storico, sia naturale? Può, *ove l'arte cessi di essere sostanza* e diventi un semplice istrumento, una maniera di esposizione più facile e dilettevole, che divulghi e renda popolari le notizie scientifiche, storiche e naturali, come sono le Lettere, i Dialoghi, i Viaggi, e forme simili ».

(1) *Saggi crit.*, p. 452.

E intravide la differenza fra storia ed arte. « Può la storia trarre dall'arte i suoi colori, e può l'arte trarre dalla storia il suo materiale. Avrai storie poetiche e poesie storiche ». Or se la storia non è arte, perchè non è arte? e che cosa è dunque? Non è arte, perchè è conoscenza, non creazione: è rappresentazione intuitiva, esistenziale e schematica, non individuale compiuto; è limite all'elaborazione dello spirito, e il suo carattere è la *necessità*, la necessità di conoscere le cose quali sono accadute, non già la creazione tutta interiore d'una forma nuova non preesistente nella realtà.

Il bello e il brutto accadevano per il De Sanctis non meno nella realtà naturale che nella realtà estetica. Ma in quella avevano un valore, per così dire, d'approssimazione, e traducevano in fondo altri valori, il più spesso psichici e morali: l'eroico o il bestiale, il sublime e l'abietto, il gradevole e il ripugnante, il simpatico e l'antipatico, il sublime e l'orrendo: in arte assumevano la lor propria significazione. « Il bello! Ditemi dunque se ci è cosa alcuna sì bella come Jago, forma uscita dal più profondo della vita reale, così piena, così concreta, così in tutte le sue parti, in tutte le sue gradazioni finita, una delle più belle creature del mondo poetico » (1). E altrove così distingueva il brutto naturale dal brutto artistico: « Dicesi che il brutto non sia materia d'arte, e che l'arte sia rappresentazione del bello. Ma è arte tutto ciò che vive, e niente è nella natura che non possa essere nell'arte. Non è arte quello solo che ha » e ha, s'intende, dopo ch'è stato elaborato dalla fantasia « forma difettiva o in sè contradittoria, cioè l'informe o il deforme o il difforme: e perciò non è arte il confuso, l'incoerente, il dissonante, il manierato, il concettoso, l'allegorico, l'astratto, il generale, il particolare: tutto

(1) *Saggio sul Petr.* XXXVII.

questo non è vivo, è abbozzo o aborto d'artisti impotenti » (1). E altrove: L'indeterminato, il confuso, l'abbozzato, lo scarno, l'affettato, l'esagerato, il concettoso, l'allegorico, l'astratto, il generale, il particolare, tutto questo non è forma, è il contrario della forma, è l'informe e il deforme, è l'impotenza, e rivela velleità, non volontà di produzione » (2).

In generale la forma non è dunque altro che l'immagine schietta, intera, animata, coerente, quale si leva nella fantasia del poeta. Ma anche in un altro senso il critico napoletano adopera spesso quella parola, e gli avviene di rendere equivoco il proprio discorso. Quest'altro senso è l'espressione psicofisica, il mezzo di comunicare altrui l'immagine interna, ciò ch'egli anche chiama *le forme*. « La forma è quella che vi ho chiamata la forma ideale, è la cosa ingrandita dall'immaginazione; le forme sono l'espressione, lo stile, il colore » (3). Per lui la forma perfetta è la perfetta corrispondenza tra le forme e la forma, tra l'espressione e l'immagine. « La forma (che qui sono *le forme*) è lo specchio della idea » (che qui sta per immagine o forma).. « Un bambino, vedendo uno specchio, corre colle mani per afferrare la persona che vi vede: non esiste per lui il vetro. La forma più perfetta è quella che non vi arresta, che voi non credete forma. L'espressione suol essere come uno specchio coperto di macchie. Il pensiero , passando attraverso di esso, viene al lettore qua e là guasto, tradito, dimezzato. Rarissima è la forma senza macchia. Omero ed Ariosto, tra i grandi poeti, non hanno pregiudizii e preoccupazioni; e sono perfettamente *oggettivi* » (4). E altrove: « Il gran poeta è colui che uccide la forma »

(1) *Stor.*, I, 187.
(2) *Saggio sul Petr.*, XXXVII.
(3) *Scr. var.* II, 68.
(4) *Scr. var.* I, 317.

(e vuol dire l'*espressione* e *le forme* preconcette, ambiziose, squisite, per amor d'eleganza e di letteratura), « di modo che questa sia esso medesimo il contenuto » (cioè l'immagine o forma). « La forma è specchio che ti faccia passare immediatamente all'immagine, sì che tu non t'accorga che di mezzo ci sia il vetro » ([1]).

Il De Sanctis non vide mai chiaramente che la forma è interna, anteriore al fatto comunicativo, il quale invece non è che tecnica. Sicuramente l'espressione, vale a dire la volontà di comunicare la forma, ha pure il suo valore, ma è secondario. Nè l'espressione imperfetta può cancellare la forma, se questa veramente è ben rilevata nella fantasia dell'artista, nè può simularla, ove questa non sia. L'espressione sciatta, sgangherata, eccessiva, ineguale, non distrugge la bellezza dei drammi di Guglielmo Shakspeare o delle commedie di Carlo Goldoni, come l'espressione ornata e lussureggiante di quel magnifico signore del vuoto che fu Vincenzo Monti, non basta a coprire il difetto della sua facoltà creatrice. La trasparenza perfetta con cui l'espressione dell'Ariosto riflette l'immagine o forma è certo un pregio, ma non il suo pregio essenziale: questo è in vece la sua vera forma, vale a dire la sua fantasia.

III.

Lingua, stile e grammatica.

In somma, il De Sanctis tendeva a immedesimare la forma con le forme, la creazione con lo stile, l'essere per sè con la volontà d'essere per tutti. Lo stile poetico dunque è anch'esso creazione, anzi è la stessa creazione della fantasia, riprodotta con la maggiore

([1]) *Saggio sul Petr.*, p. 98.

trasparenza e fedeltà nello specchio della parola. Il De Sanctis ama di sentir nella lingua l' acerbo sapore della parte d'Italia a cui lo scrittore appartiene. Egli vuol cogliere nello scrittore l'italiano, ma anche il toscano, il lombardo, il veneziano o il napoletano. Questa varietà d'atteggiamento e di colorito, questo elemento locale era per lui « la parte viva della lingua che lo scrittore attingeva dall'ambiente in cui era ». In vece la stagnazione delle forme, l'inventario dei vocaboli scelti, il purismo, gli dava su i nervi. « Così la lingua, segregata dall'uso vivente, divenne un cadavere, notomizzato, studiato, riprodotto artificialmente, e gl' Italiani si avvezzarono a imparare a scrivere la loro lingua, come si fa il latino o il greco ». E poco avanti: « Così la lingua, fatta classica e pura, rimase immobile e cristallizzata come lingua morta, e il suo studio divenne difficilissimo. Si volle non solo che la parola fosse pura, ma che fosse numerosa ed elegante. Si formò una scienza de' numeri non pure in verso, ma in prosa ». E più oltre: « La parola ebbe una sua personalità, fu isolata dalla cosa; e ci furono parole pure ed impure, belle e brutte, aspre e dolci, nobili e plebee. Nella scelta delle parole stava il segreto della eleganza. Si cercava non la parola propria, ma la parola ornata o la perifrasi; la ripetizione era peccato mortale, e se la cosa era la stessa, doveva cercarsi una diversa parola ». E conchiudeva: « Una lingua viva è sempre propria, perchè la parola ti esce insieme con la cosa; una lingua morta è necessariamente impropria, perchè la trovi ne' dizionari e negli scrittori bella e fatta, mutilata di tutti quegli accessorii che il popolo vi aggiungeva e che determinavano il suo significato e il suo colore » [1].

Il De Sanctis, dunque, considerava la lingua come un organismo vivente, come il pensiero che si rivela

[1] *St.*, II, 132 e segg.

a se stesso, non già come qualcosa anteriore o estraneo al pensiero e di cui questo s'adorna. La lingua non ha da esser altro che propria: vale a dire la più rapida, la più chiara e la più immediata espressione del fatto interno. Del quale anco riflette l'essenza e n'è tutta infusa: di guisa che la lingua della conoscenza sarà conoscenza, e la lingua della creazione sarà creazione. Onde il De Sanctis distingueva la lingua della prosa da quella della poesia, se bene non credo che n'abbia trattato mai di proposito. Ragionando della prosa di Giacomo Leopardi, egli avverte: « Il suo concetto è giusto. Stimava che la prosa italiana fosse stata efficace senza semplicità o semplice senza efficacia; ed egli mirava ad una semplicità efficace. La quale efficacia credeva di poter conseguire con quel vigore logico di cui è visibile il difetto nella nostra prosa, vale a dire, con una forma limpida ed evidente, fondata su di una ossatura solida e intimamente connessa, come in un corpo organico. I nostri pensatori, per conseguire l'efficacia, sogliono aver ricorso a movimenti d'immaginazione e di sentimento, che scoppiettano su di una ossatura fragile e scongegnata, vale a dire a spese della logica. E questo egli doveva notare principalmente in Pietro Giordani e Vincenzo Gioberti, i due suoi migliori amici, mirabili per lo splendore, ma non per la stretta conseguenza dell'ossatura. *Ora a Giacomo Leopardi la prosa pareva voce dell'intelletto, e non le si affaceva quello stile immaginoso e patetico che si conviene a poeta* ». E poco dopo: « L'efficacia è conseguita non da altro che da questa evidenza che investe tutto l'organismo e te lo rende visibile nella sua integrità, senza che occorra sforzo d'immaginazione o di sentimento. Perciò qui non trovi nè ellissi, nè contrasti, nè frasi scultorie, tutto ciò che solletica l'immaginazione e provoca il suo intervento. Al contrario, hai la ossatura completa, non solo le giunture, ma tutte

le ripiegature ed i particolari accidenti » (1). Spesso egli trova in qualche poeta de' luoghi prosaici e li definisce così: « Egli vede con molta chiarezza i fenomeni che ti presenta, *ma è la chiarezza di un naturalista*, scompagnata da ogni movimento d'immaginazione; ci è l'immagine, manca il fantasma, que' sottintesi e que' chiaroscuri, che ti danno il sentimento e la musica delle cose » (2). E altrove: « . . . non ha fusione, ma successione, *che è la cosa come ti si spiega innanzi, prima che il tuo spirito la scruti e la trasformi* » (3). Ancora: « . . . composizione a stanze d'un fare largo e abbondante, alquanto sazievole, il cui difetto è appunto il soverchio naturalismo, una realtà minuta, *osservata e riprodotta esattamente ne' suoi caratteri esterni*, non fatta dall'arte mobile e leggiera, non idealizzata » (4). E in fine, a proposito del Bojardo: « Gli manca lo spirito e gli manca ancora quell'alta immaginazione artistica che si chiama fantasia. Vede chiaro; disegna preciso, *come fosse un mondo storico;* e appunto perciò in un mondo così fantastico, rimane pedestre e minuto, *e non ti sottrae al reale*, non ti ruba i contorni, non ti tira per forza in una regione incantata ».

In somma per il De Sanctis c'è lo stile del naturalista o dello storico e quello dell'artista, lo stile dell'intelletto e quello della fantasia, lo stile prosaico e quello poetico, lo stile rappresentativo della cosa come ti si spiega innanzi, prima che il tuo spirito », voleva dire: la tua fantasia, « la scruti e la trasformi », e quello della cosa trasfigurata e rifatta dalla facoltà creatrice, l' espressione conoscitiva e l' espressione

(1) *Stud. su Giac. Leopardi*, pagg. 289-90.
(2) *Stor.*, I, 306.
(3) *Ibid.*, pag. 383.
(4) *Ibid.*, pag. 387.

estetica, il linguaggio e la forma. Ogni forma è anche linguaggio, ma non ogni linguaggio è forma.

Scrisse una volta il Croce: « Dove comincia e dove finisce la letteratura? La letteratura comincia nel punto in cui l'uomo si fa ad esprimere ciò che gli si agita dentro, e finisce col finir di questo processo espressivo » ([1]). Non credo che Francesco de Sanctis avrebbe accettato questa proposizione.

Troppe cose si agitan dentro dell' uomo; alcune delle quali gli sono imposte dalla realtà, altre in vece egli sa di formarle fuori e sopra alla realtà. La visione d'uno spettacolo naturale o lo stimolo della fame o il dolore d'una sventura sofferta arrivano alla coscienza col carattere della necessità e dell'immutabilità. Ora una qualità psichica (sensazione, percezione, sentimento, in somma intuizione) non è arte, a punto perchè è, sì, attività spirituale, ma attività del senso o dell'intelletto, non già della fantasia. Un'intuizione della realtà è una sintesi psichica di sensazioni, la quale accade per un complesso di rapporti (fatti intellettuali) come quelli di differenza, di spazio, di tempo e così via seguitando: avanti a questo non c'è altro, nè pure la semplice sensazione, la quale è sempre una percezione rudimentale. In vece l'arte è attività della fantasia; oltrepassa la sensazione e la percezione: ti sottrae, come dice il De Sanctis, al reale; è irrelativa; non vuol conoscere, ma creare, creare il coerente e il compiuto, l'individuo nuovo e perfetto, col solo fine della bellezza.

A me sembra che per il De Sanctis la letteratura o, per dir meglio, l'arte, cominciasse nel punto in cui l'uomo si libera dalla realtà conoscitiva delle rappresentazioni intuitive e de' concetti, per esprimere ciò ch'egli crea, non meno distruggendo e rifacendo la materia della realtà, che realizzando l'ideale. Scrivere al

([1]) *Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicol. del Gröber.* Napoli, 1899, pag. 6.

modo d'uno storico o d'un naturalista, osservare e riprodurre esattamente la realtà, ragionare stringato, non era per il De Sanctis lo stile della poesia, ma quello della prosa; espressione, non forma. Talvolta si lasciò andare egli pure a cercare categorie d'espressioni, come quando affermò: « Non veggo altre forme dell'arte che queste: semplicità, eleganza, spirito » [1]; ma il più sovente sentì meglio d'ogni altro che ciascuna espressione non è che se stessa, e però qualunque partizione d'espressioni è arbitraria ed empirica. La sola differenza è tra espressione conoscitiva, o prosa, ed espressione creativa, o poesia, già che quella stessa parola, ch'è segno d'una percezione alla scienza, è segno d'un fantasma alla poesia, e la *luna* di Lodovico Ariosto non è la *luna* di Galileo Galilei. L'errore apparisce quando il poeta si figura di far dell'arte trascrivendo fedelmente il fatto psichico quale giunge alla sua coscienza, senza cercare di quello alcun'altra espressione che non sia quel desso, senza tutto investirlo, animarlo, rifarlo della sua libera immaginazione, senza soggettivare l'oggetto in una visione superiore e compiuta. E questa sarà finalmente la forma. Quanti parlano e scrivono, i trattatisti, i filosofi, i falsi poeti e i semipoeti, hanno tutti una espressione: la forma è soltanto de' veri poeti. Non si può parlare di categorie dello stile, perchè lo stile, considerato fuori d'ogni contenuto, come qualcosa che stia per sè, non esiste; e quando esiste, quando, vale a dire, è l'espressione d'un contenuto, ha per l'appunto le qualità del contenuto, *perchè è il contenuto*. Osservare che esiste uno stile di prosa e uno stile di poesia non è se non dire che esiste la prosa e la poesia, il percepito e il creato: una verità senza dubbio, ma una verità che non ha bisogno di dimostrazione.

Anche su la grammatica il De Sanctis ebbe idee molto chiare ed originali. Dopo ricerche pazienti su le

(1) *Scr. var.*, II, 68.

grammatiche antiche e moderne, italiane e straniere [1], egli conchiuse che la grammatica, come lo stile, non può venire considerata se non « in relazione con le cose »; è dunque, giusto come le cose, infinitamente mutabile; non ha valore normativo, ma soltanto espressivo. « Il medesimo era nella grammatica. Si cercò il criterio *non nella natura e nel significato delle cose*, e non *nella logica necessità*, ma nell'uso variabilissimo degli scrittori. Indi regole arbitrarie e più arbitrarie eccezioni, e quella folla di significati attribuiti a una sola parola, e tante inutilità decorate col nome di *ripieno*, e sottigliezze infinite su di una lettera o una sillaba. Onde nacque una ortografia in molte parti campata in aria e tentennante , una sintassi complicata e incerta, un guazzabuglio di particelle, pronomi, generi, casi, alterazioni e costruzioni, una grammatica che oggi è una delle meno precise e semplici. Avemmo una lingua senza proprietà e una grammatica senza precisione; perchè lingua e grammatica furono considerate *non in rispetto alle cose*, ma per sè stesse, come forme vacue e arbitrarie » [2]. Or che cos'è la grammatica considerata « in rispetto alle cose ? » Precisamente la negazione della grammatica tradizionale, la grammatica intesa come tutt'uno col fatto espressivo. « A quel modo che la parola non ha valore in se stessa, ma nella cosa di cui è segno; a quel modo che le forme grammaticali hanno il loro senso nelle forme del pensiero, così lo stile ha il suo valore nelle cose espresse » [3]. Perciò egli loda la prosa di Pietro Aretino che « abolisce il periodo, spezza le giunture, dissolve le perifrasi, disfà ripieni ed ellissi, rompe ogni artificio del meccanismo che dicevasi forma letteraria, s'accosta al parlar naturale » e schernisce la forma letteraria « fondata sul pe-

(1) Cfr. *La giovinezza di F. De S.*, Napoli 1899.
(2) *Stor.*, II, 156.
(3) *La giovinezza*, pag. 232.

riodo » [1]. In fondo alla sua coscienza c'era la persuasione che lingua, stile e grammatica sono una cosa sola, quando vengan còlte su l'atto: sono il pensiero che si rivela a se stesso; còlte fuori dell'atto, in potenza, non son più nulla. La loro legge dunque non può essere altra che quella dello stesso pensiero, nell'attimo che si rivela: anticipare una legge all'espressione d'un pensiero che non esiste, è come scegliere un cappello per la prima persona a cui c'imbatteremo per via. Offriremo un cappello da prete a una donna galante.

IV.

Intelletto e fantasia.

L'arte è forma, prodotto della fantasia. Ma la fantasia dee bene elaborare qualcosa, qualcosa ch'è già nello spirito, un'ispirazione. Il fatto psichico che sarà elaborato dalla fantasia è, per il De Sanctis, l'*idea*. E per *idea* egli intende così una sensazione come un sentimento, così una volizione come un concetto, così la realtà storica come la pura invenzione. Non vede che quell'*idea*, l'ispirazione, è già creazione, a fatto staccata da ogni lato conoscitivo. Soltanto, questo ha da essere trasfigurato e infuso, per così dire, d'un'anima nuova, la forma d'arte dev'essere libera e individuale: obbedisce alla sua propria legge, ch'è quella della fantasia. « Quando il poeta ha innanzi a sè un fantasma, questo non è l'idea pura, ma l'idea dotata da lui di sentimenti e forze, corpo spiritualizzato o spirito incarnato. La forma è la trasformazione dell'idea, cioè del concetto, in carattere poetico; la creazione del fantasma » [2].

(1) *Stor.*, II, 81.
(2) *Scr. var.*, I, 277-78.

E prima di tutto egli ammette che l'arte possa togliere l'idea dalla conoscenza intuitiva, sia storica, sia naturale, ma a patto che la dimentichi. « Natura e storia non è in alcun modo il fine dell'arte, quasi che l'arte debba riprodurre o spiegare o perfezionare quella e questa, e opera d'arte perfettissima sia quella dove la illusione o l'imitazione sia più simile alla realtà. L'arte avrebbe così un fine impossibile a conseguire, perchè, posta pure una imitazione perfettissima, la sarà sempre una imitazione sempre inferiore ad essa realtà ». In fatti, se l'arte non fosse che intuizione, la forma perfetta dell'arte sarebbe sicuramente quell'intuizione e la conseguente espressione più immediata e sincera. « Natura e storia — avverte il De Sanctis — non sono che un semplice materiale, di cui l'arte si vale pei fini suoi, a quel modo che l'industria si vale delle materie prime per trasformarle e farne *un'altra cosa* » (1). Proprio *quest'altra cosa,* non sensazione, nè sentimento, nè più storia e natura, ma creazione; non fatto naturale, ma libera attività della fantasia, è solamente arte.

Ma stimolo alla fantasia non la sola conoscenza intuitiva, può essere anche la conoscenza intellettuale. Il De Sanctis comprese che se, immediatamente, il fatto intellettuale non può esser materia d'elaborazione artistica, divien tale mediatamente, vale a dire suscitando ispirazioni, che sono stimolo all'attività della fantasia. Oggi è di moda condannare quest'arte che trae dal pensiero l'ispirazione; con più alto spirito di giustizia e di verità il De Sanctis invece la giustificava: « È inutile mover lamenti sullo stato dell'arte e voler questo o quello: la scienza si è infiltrata nella poesia, nè la si può discacciare, perchè ciò risponde alle presenti condizioni dello spirito umano. Noi non possiamo volger lo sguardo a nessuna cosa sì bella, che tosto fra la nostra ammirazione non s'introduca di soppiatto un: è ragio-

(1) *Scr. var.*, I, 44.

nevole, ed eccoci a vele gonfie in mezzo alla critica ed alla scienza. Vogliamo non solo godere, ma esser conscii del nostro godimento; non solo sentire, ma intendere. La schietta poesia è oggi tanto impossibile quanto la schietta fede; chè come non possiam parlare di religione senza sentirci assediati da un molestissimo: e se non fosse vero?, così non sentiamo senza filosofare su' nostri sentimenti, non vediamo senza spiegare la nostra visione. Tale è il fatto: che giova recalcitrare? Quelli che l'hanno con Goethe, Schiller, Byron, Leopardi, perchè fanno, com'essi dicono, della metafisica in versi, mi hanno l'aria di quei preti, che s'incolleriscono contro la filosofia o la ragione, e ripetono a coro: fede, fede. Ohimè! la fede se ne è ita; la poesia è morta. O, per dir meglio, la fede e la poesia sono immortali: ciò che è ito via è una particolare loro maniera di essere. La fede oggi spunta dalla convinzione, la poesia scintilla dalla meditazione: non sono morte, sono trasformate ». Se l'arte, in fatti, è posteriore alla conoscenza, non si vede perchè la sua creazione dell'individuale non anche deva ispirarsi ai fatti conoscitivi e persino a' meri concetti. Non solo è esatto che nel crogiuolo della fantasia ribollono anche i fatti intellettuali, ma qualche volta è proprio un concetto la prima scintilla fecondatrice. A patto, s'intende, che non rimanga nella fredda regione dell'intelletto, ma investa tutto lo spirito, commuova il cuore, scuota l'immaginazione. Vittoriano Sardou ha confessato a due psicologi francesi, il Binet e il Passy, d'aver composto il suo dramma più vigoroso, *Patria*, movendo da quest'interrogazione: Qual è il più gran sacrificio che un cittadino possa fare al proprio paese? (1). Al Toulouse dichiarò Emilio Zola che, quando s'era proposto di comporre un romanzo, moveva sempre da un' idea astratta, lo studio di un quesito di sociologia, di psico-

(1) *Année psychologique*, I, 64-65.

logia o di morale. La prima idea de' *Promessi Sposi* venne al Manzoni, secondo che attesta Giovanni Sforza, dalla lettura d'una grida in cui si comminavano pene a' bravi che impedissero un matrimonio. « E subito gli balenò alla mente il pensiero di scrivere un romanzo, che avesse per soggetto un matrimonio contrastato » (1), ch'è, come ognun vede, una generalità. E si potrebbe seguitar per un pezzo.

Il De Sanctis ammette codesto tipo d'immaginazione, e ne dà l'interpretazione, prima storica, poi psicologica. « Vero è che la poesia dee rappresentare l'uomo nell'atto dell'azione o della passione, l'uomo nell'esercizio della vita. Pure in certi tempi e in certe epoche penetra una ragione superiore, che s'intromette anche in mezzo all'azione, con una coscienza d'essa più o meno chiara. Il che avviene principalmente a quelli che non si lasciano ire alle loro impressioni immediate, ma riflettono, pensano ed esitano, come è il caso del Petrarca. Allora può il poeta, perchè dico può? è costretto a rappresentare l'azione *come* si presenta a lui, in tutto l'ondeggiamento delle impressioni e delle riflessioni, con quel misto di coscienza, d'istinto e di sentimento che fermenta nell'animo. Ma a patto che l'azione e la passione, come in Amleto, rimanga il sostanziale, il fondo della situazione, e che la riflessione ci penetri quasi come una malattia o, se volete, una qualità dello spirito. In questo senso la riflessione è altamente tragica e poetica, non è il capriccio o l'impotenza del poeta, ma è obbiettiva, è la natura dell'anima stessa che si vuol rappresentare » (2). Tale è la significazione storica che il De Sanctis dà del fenomeno, la quale non mi par molto esatta; giacchè l'ispirazione intellettuale dee poter venir all'uomo non ap-

(1) *Brani inediti dei Pr. Sposi.* Milano, 1905, I, p. LXXV.
(2) *Saggio cr. sul P.*, pag. 120.

pena egli ha l'intelletto, se bene è certo che sia più frequente mentre la riflessione e la scienza son più sviluppate. Propria e precisa quasi in ogni sua parte è la spiegazione psicologica: « Il poeta non può rappresentare *direttamente* il generale, ed in ciò è distinto dal filosofo. Il suo uffizio è di cogliere la vita nella sua integrità, non analizzarla, non classificarla, non generalizzarla, di coglierla come si offre al senso, alla immaginazione, al sentimento. Ben può rappresentarla come la ragione e la riflessione filosofica l'hanno interpretata, ma a patto che, posta quella interpretazione, ne esprima le impressioni sull'immaginazione e sul sentimento, a quel modo che ha fatto Leopardi e che non fanno i suoi imitatori » (1). Del rimanente, si può egli affermare che esista, fuor che per astrazione, uno stato di coscienza senza rapporti, vale a dire senza riferimenti intellettuali? Il fatto estetico è sintesi della fantasia; ma gli elementi di questa sintesi sono a un tempo sensazioni, sentimenti ed idee, lo spirito intero che crea.

Non è arte per l'appunto l'astrazione, qualunque maniera d'astrazione. Una rappresentazione senza riferimenti nè sentimentali, nè intellettuali, è un'astrazione non meno d'un sentimento senza riferimenti intellettuali e rappresentativi: il « caratteristico », vale a dire il contenuto della creazione, ch'è infinito e perfetto, non può esser più povero del carattere, il contenuto della conoscenza frammentaria e finita. Anche ciò fu solo intravisto da Francesco De Sanctis. Criticando le liriche d'una poetessa mediocre, egli avverte: « L'autrice ci presenta innanzi il mare, la valle, il bosco, il prato, il ruscello, la chiesa, la collina; ma invano domandi un sentimento o una immagine legata a questi luoghi: in che è posta l'attrattiva di questo genere » e, aggiungo io, di tutti i generi « di poesie. Dico un sentimento o una immagine, che esca dal comune, che

(1) *Ibid.*, pagg. 282-3.

parta dall'intimo dell'anima commossa ». [1]. Questo per l'intuizione della realtà naturale. « Sì, certo, Giulietta e Ofelia e Desdemona e Clara e Tecla e Margherita ed Ermengarda e Silvia hanno una vita più salda e reale che non tutte le donne storiche: perchè l'aridità della cronaca e la gravità della storia toglie a queste tutta la vita intima, ed elle stanno come in lontananza da noi, e le vediamo in piazza e non le conosciamo in casa, e sappiamo le loro azioni ed ignoriamo il loro cuore » [2]. Questo per l'intuizione della realtà storica. « Ma il sentimento astratto non è poesia, non è cosa vivente. Nè ufficio del poeta è di rappresentare il sentimento nella sua perfezione astratta. Shakspeare non ha obbligo di raccogliere in Otello tutti i caratteri della gelosia, nè Alfieri in Filippo tutti gli elementi della tirannide sotto un nome proprio. A questo modo i personaggi poetici non sarebbero altro che mere allegorie ». E altrove: « Il sostanziale di un personaggio non è nel sentimento, ma nel *carattere*. Il sentimento, l'intelligenza, la forza, ecc. sono un lato solo dell'uomo, l'uomo di profilo; il carattere è tutta l'anima, sentimento, intelligenza, istinto, qualità fisiche e morali, non astratte e scisse, ma determinate ed individuate: il carattere costituisce l'individualità, la personalità. Il sentimento, dunque, prende qualità dalla natura dell'individuo nel quale si trova, e non ha niente di fisso e d'immobile » [3]. Questo per l'intuizione dei sentimenti. Ma natura, storia, sentimenti, non posson venire *intuiti* che proprio a quel modo, con determinazioni provvisorie e schematiche; per divenire degli individuali ricchi, armoniosi ed eterni, bisogna che siano *creati*. E questo a punto mancò all'estetica del De Sanctis: il chiaro concetto della fantasia come una

(1) *Saggi crit.*, pag. 207.
(2) *Nuovi Saggi*, pag. 4.
(3) *Saggi crit.*, 24-25, pag. 31.

terza attività dello spirito, affatto indipendente così dalla conoscenza come dalla volontà; della creazione di là da ogni esperienza, così della storia come della natura.

V.

Immaginazione e fantasia.

Che l'immaginazione differisca dalla fantasia, è avvertito più o meno da quasi tutti i psicologi. Persino quel grosso e superficiale filosofo della letteratura, Ippolito Taine, il quale non ritrovava nell'arte fuor che l'imitazione essenziale della natura, distinse l'immaginazione incompleta. Meglio di tutti il De Sanctis notò e descrisse il doppio fenomeno, se bene non si curò di scrutarne l'intima essenza. « La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea, è la vera Musa, il *Deus in nobis*, che possiede il segreto della vita e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: *pulchra species, sed cerebrum non habet*: l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione è l'analisi, e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le fugge il sostanziale, quel tutto insieme, in cui è la vita. La fantasia è sintesi; mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in se stessa e opaca; la creatura della fantasia è il *fantasma*, figura abbozzata e trasparente, che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto del meccanico, è comune alla poesia e alla prosa, a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica ed

è privilegio di pochissimi che son detti poeti » [1]. E altrove più ambiguamente: « La facoltà poetica per eccellenza è la fantasia: ma il poeta non lavora solo con le facoltà estetiche, tutte le facoltà cooperano; il poeta non è solo poeta; mentre la fantasia forma il fantasma, l'intelletto e i sensi non rimangono inerti. Un poeta può avere potente virtù estetica ed esser povero d'immaginazione, commettere errori nel disegno o spropositi storici e geografici: questi difetti non toccano l'essenza della poesia. Ma se un poeta che ha in alto grado queste altre facoltà, che ha un bel disegno ed una perfetta esecuzione meccanica, ha debole fantasia, non saprà render vivente quanto vede: la mancanza di fantasia è la morte del poeta » [2].

Che cosa è dunque l'immaginazione? Il prodotto estetico o creazione è una sintesi chiara, animata e coerente, onde la fantasia del poeta ricava le mille determinazioni, che sono la nuova bellezza di quella. Sensazioni, istinti, sentimenti, idee, volizioni, rappresentazioni eran già in quella sintesi, eran quella sintesi stessa, prima che il poeta li recasse in luce. Il vero poeta non ha da cercar altrove immagini più o meno belle per adornar la sua sintesi; dee solo affisarsi in questa ed estrarre gli elementi nativi che vi si contengono. Or quando il poeta non ha forza di concentrarsi, cioè d'annullarsi, nella sua sintesi, perchè in luogo di fantasia vera ha un'immaginazione mobile e inquieta, egli tiene il processo opposto: invece di domandare alla sintesi i suoi proprii elementi, rauna d'ogni parte elementi che gli sembrano acconci, e spera con questi di formare una sintesi. Ma il meccanismo di tale processo si scopre subito: tutte quelle immagini sparse e venute da ispirazioni difformi, riescon tra loro incoerenti, e non dànno

(1) *Stor.*, I, 67.
(2) *Scritti var.*, I, 3-4.

vita al fantasma, perchè, non generate da questo, non vi si fondono intimamente: rimangon sempre appiccicate ed estranee; non rivivono in una forma libera, snella, armoniosa e vivente. Così il raggio di sole sprigiona da sè i colori di cui si compone; ma i colori, per quanto caricati d'altri colori, non faranno mai il raggio di sole. Ciascuna di quelle immagini potrà anche esser per sè un piccolo fatto estetico, una tenue creazione, un atomo di bellezza: messe insieme producono l'incoerente, il deforme, l'arbitrario, in somma il brutto. Chi prendesse da cento statue differenti cento belle parti e le saldasse insieme, non otterrebbe se non una figurazione mostruosa: perchè ciascuna parte sta sempre a sè e non rimane assorbita nell'armoniosa unità della creazione. Cercare a una a una le immagini singole per conseguire la forma totale, è il vizio dell'immaginazione.

Il vero poeta, il poeta di fantasia, non cerca le *immagini*, cerca l'*immagine*, vale a dire la creazione totale, e in quella s'affisa. Egli sa bene che gli elementi creativi son già in copia, benchè ancora inespressi, nella sua ispirazione, e che accorreranno da sè al momento opportuno. A lui non importa se non di trovare in sè stesso l'unità, il tòno, la significazione e il carattere dell'opera sua, onde ciascuna determinazione abbia la legge a cui obbedire e la luce entro cui rivelarsi. In questo senso la fantasia è concentrazione, e nulla le nuoce più che la distrazione. In vece l'immaginazione non è che distrazione: ciascuna singola immagine, stando a sè, annulla la creazione totale.

Il De Sanctis, pur non cogliendo mai bene l'essenza dell'arte come pura fantasia, cioè come pura creazione, non si stancò di combattere tutte le frodi della finta immaginazione, la personificazione, l'allegoria, il concettismo, l'antitesi. La personificazione e l'allegoria (il modo d'agire d'una personificazione) accadono quando il poeta non riesce a sottrarsi al concetto,

a trasformarlo in una sua creazione libera e nuova, e si figura di renderlo poetico mascherandolo da individuale. Ma il concetto, ch'è rimasto concetto, deve obbedire alla sua legge, ch'è logica, non a quella della fantasia, ch'è di là dalla logica; di guisa che o rimane inoperoso e senza interesse o reca in se il dissidio tra il contenuto e la forma, tra la conoscenza e la creazione. Chiunque è buono da rilevare il vizio della personificazione e dell'allegoria, quando son proprio tali; ma accade talvolta che il poeta, segnatamente il grande poeta, con tanta veemenza si lascia signoreggiare lo spirito da que' concetti, che nel punto di vestirli con un'immagine, s'innamora della sua stessa immagine, la finisce, la riscalda, l'avviva; il concetto è dimenticato, e n'esce la creatura dell'arte. Il De Sanctis era maestro nello scoprire il fatto creativo pur oltre l'intenzione del poeta, la quale inganna sovente i critici superficiali e, per un esempio, nella canzone allegorica delle *Tre donne* di Dante, dopo aver ricordato il principio, conchiude: « Qui il poeta non ragiona, ma narra e rappresenta. Il concetto scientifico è vinto dalla vivacità della rappresentazione e dalla elevatezza del sentimento. Il colore rettorico non è semplice colorito, ma è la sostanza » (1). È per l'appunto la giustificazione della poesia scientifica, didascalica, intellettuale, antica e moderna. Il poeta aveva in mente un concetto, la natura delle cose, come Lucrezio, la redenzione dell'uomo, come lo Shelley, l'evoluzione della specie, come non so qual altro moderno. Or bene: il concetto è rimasto puro concetto, o nello spirito del poeta s'è convertito in creazione di sensazioni, di sentimenti, d'immagini rielaborate dalla fantasia in una forma individuale e concreta? Se ciò è accaduto, il poeta è veramente poeta, e l'opera sua è perfettamente estetica. Non sarà la forma

(1) *Stor*, I, 56.

d'Omero o dell'Ariosto, di Saffo o di Catullo; ma è certo una forma, e una forma è solo se stessa.

Se l'allegoria è il concetto dissimulato sotto l'immagine, il concettismo è l'immagine sviluppata come concetto: nel primo caso l'immaginazione, nel secondo il raziocinio si sforza d' elaborare un contenuto non proprio. Creata l'immagine, il poeta non s'arresta lì, che sarebbe l'astratto dell'ispirazione, e nè anco la sviluppa con la fantasia, che sarebbe la creazione, ma ne deduce una serie di rapporti intellettuali che riveste a lor volta d'immagini. Una *selva* di capelli è un'immagine; ma se i capelli son biondi, quella è dunque un *bosco d'oro*; se nel bosco qualcosa vive, son dunque *fiere*: bianche, dunque *d'avorio*; e così nacque il sonetto di D. Narducci, *Bella pidocchiosa*:

> Sembran fiere d'avorio in bosco d'oro
> Le fere erranti, onde sì ricca siete,

con quel che segue. « Hai — dice il De Sanctis — combinazioni astratte e arbitrarie dello spirito, cavate da somiglianze accidentali ed esterne, che adulterano e falsificano le forme naturali e creano enti mostruosi che hanno esistenza solo nello spirito ». Nelle quali parole è forse più sentito che determinato l'errore di quella maniera.

L'antitesi ha luogo quando l'immaginazione coglie ed esprime i diversi elementi onde risulta la forma, ma a uno per volta, senza che quelli riescano a mescersi e compenetrarsi nella sintesi evocatrice della fantasia. Una sensazione isolata, un sentimento isolato, sono astrazioni della conoscenza, note di concetto, che i poeti minori inclinano a riprodurre nell' opera d'arte, rivestendole appena con i colori della immaginazione. L'uomo comune definisce il tale *un geloso*, la tal'altra *una buona madre*: questa è la sua conoscenza. Ma un poeta che rappresentasse in una creatura dell'arte la sola qualità della gelosia o della bontà materna, non

farebbe che appendere un simulacro di vita all'uncino d'una qualità generale, e darebbe nel tipico. Queste costruzioni definiva il De Sanctis *tutte d'un pezzo* e, per un esempio, diceva: « Le loro qualità eroiche, religione, patria, libertà, amore, si esalano in frasi generiche, e non puoi mai coglierli nella loro intimità e nella loro attività. Ci è il patriottismo, e non la patria; ci è l'amore e non l'amante; ci è la libertà e manca l'uomo; sembrano personificazioni più che persone nei contrasti, nelle gradazioni, nella ricchezza della loro natura » (1). Ma talora anco avviene che un poeta intuisca le varie determinazioni dell'opera sua; se non quanto in luogo di fonderle entro la fiamma della fantasia, di guisa che n'esca l'individuale palpitante ed intero, le accatasta l'una su l'altra o le cataloga studiosamente l'una appresso l'altra. A proposito del Triboulet di Vittor Hugo ammonisce il critico nostro: « Ma non basta che la concezione sia vera; deve esser viva: a questo solo patto è poesia. E la concezione è viva, quando non rimane un pensiero, ma diventa una persona. La concordia de' diversi elementi è unità meccanica ed esteriore, è l'unità dell'orologio. Triboulet non deve essere un orologio, ma un uomo. I diversi elementi debbono essere fusi e compenetrati; lavoro inconscio della virtù creativa. Ora Vittor Hugo ha lavorato con troppa coscienza: il critico ha in lui preceduto il poeta. Le diverse parti della sua concezione stannosi dirimpetto, procedendo prima parallelamente, poi in antitesi. Avete prima il buffone, poi l'uomo, poi il padre; indi una antitesi continuata » (1). Sicchè l'antitesi, in fondo, non è altro che un tipico doppio: il vizio del processo formativo è il medesimo.

(1) *Stor.*, II, 413.
(1) *Saggi*, p. 37.

VI.

Arte e morale.

La contaminazione del valore estetico con la realtà naturale, la fallace applicazione de' concetti di *bello* e di *brutto* al fatto conoscitivo, impedì al De Sanctis di rilevar nettamente la diversità fra arte e morale, e l'assoluta indipendenza di quella. E, come vedemmo, lasciò entrare il brutto nel dominio dell'arte per via del contrasto, con un espediente, il superamento del brutto, ch'era a un di presso quello del romanticismo critico della Germania. Or poi che l'immorale è un aspetto del brutto naturale, può entrare nell'arte per compromesso e se quale contenuto era brutto, trasformandosi in forma diventa interessante, poetico e bello. Il criterio morale è dunque il contenuto non anche elevato a forma, il precedente dell'arte: in tal guisa il De Sanctis credeva escluder dall'estetica la valutazione morale. « La moralità — egli osserva disputando su la *Fedra* di Giovanni Racine — non è conseguenza dell'arte, ma il presupposto, l'antecedente; l'effetto estetico non è possibile in voi, quando non siete già un essere morale. Ditemi: perchè Fedra soffre? e perchè il suo soffrire c'impietosisce? Fedra soffre perchè ha il senso morale, e impietosisce voi, perchè voi pure avete il senso morale. Ella soffre, perchè la sua passione è in contrasto con la sua coscienza, e voi v'impietosite, perchè, uomini morali, anche voi immaginate le angosce di questa lotta interiore, e compite con la fantasia lo spettacolo che vi presenta il poeta ». Má egli intendeva che con quella Fedra morale aveva troppo buon giuoco, e seguitava: « Togliete la coscienza a Fedra, fatene un Borgia, un Jago; e la tragedia sarà ancora morale, perchè la coscienza è spenta in lei, ma non nel poeta, ma non in voi: la vostra moralità si mani-

festa nella vostra impressione, l'orrore » [1]. Il De Sanctis, in somma, escludeva la morale dell'arte, ma solo perchè, a parer suo, era ingenita nella creazione e nella contemplazione del fatto artistico. L'artista che crea è *necessariamente* anche un uomo morale; lo spettatore o il lettore che gustano il prodotto dell'arte sono *necessariamente* anche uomini morali. L'*effetto estetico non è possibile in voi, quando non siete già un essere morale*. Cacciata dalla porta, la morale rientrava dalla finestra.

Eppure avea dichiarato egli stesso che in arte la forma è tutto, e ch'è il prodotto della fantasia, la quale non ha altro fine che di creare una realtà nuova oltre e sopra la realtà oggettiva, l'individuale concreto oltre e sopra le rappresentazioni intellettuali e i concetti della semplice conoscenza.

Quando la creazione è avvenuta, quando la forma è perfetta, esteticamente non le si può chieder altro, e bisogna attribuirle il valore della bellezza. Nè per far questo è necessario che sia morale il poeta e morale lo spettatore o il lettore; bisognerebbe dimostrare che la morale sia davvero un antecedente della fantasia, vale a dire che non possa aver fantasia chi non abbia la volontà del bene. E, pur troppo, la storia della letteratura, anche contemporanea, sta lì a dimostrare il contrario.

È certo che non c'è fantasia senza volontà: lo spirito crea perchè vuole creare. Ma ciò che vuole creare, non è un contenuto, è una forma. Or le determinazioni di morale e d'immorale, come quelle di vero, di storico e così via seguitando, si riferiscono all'oggetto, alla natura, alla realtà effettiva. In vece la volontà di creare non s'esercita su la realtà effettiva, anzi la trapassa; come scrisse lo Schiller, « l'arte annulla il contenuto per mezzo della forma ». E però nella forma è di-

(1) *Scr. var.*, I, 226-7.

strutta ogni qualità del contenuto, e rimane la sola bellezza, ch'è la qualità della forma. Esiste la bellezza del vizio, in lady Macbeth, per un esempio, o in Mefistofele: non esiste una bellezza viziosa. In somma l'arte non può venir giudicata con criterio morale per la stessa ragione che non può venir giudicata con criterio scientifico: la realtà ch'essa esprime è pura forma, di là dalla realtà conoscitiva, in cui solo hanno luogo i giudizii teoretici e pratici, abolizione di qualunque valore che non sia quello della bellezza, creazione d'un mondo nuovo non soggetto alle leggi del mondo anteriore.

Il De Sanctis negava che l'artista avesse a premeditare lo scopo morale dell'opera sua, ma esigeva che avesse a pensarci il lettore. « Rappresentatemi la plutomania bene, e non sentirete bisogno, per essere morale, di convertire il plutomaniaco o di fargli rompere il collo. Perchè, quando voi mi rappresentate il vizio, la prosa, la materia, il reale, che si pone esso, e sol esso, come il sostanziale, l'ideale, il vero, il serio della vita, scoppia irresistibilmente il riso. E il vostro riso è un attestato di moralità e d'arte. Voi ridete perchè siete un uomo morale ed avete il sentimento dell'arte; perchè vi si rivela subito il contrasto fra quello che è nelle pretensioni dell'uomo vizioso e quello che è nella vostra coscienza » (1). Ebbene: ecco il Vautrin del Balzac: è il vizio, anzi il delitto, che si pone esso, e sol esso, come il sostanziale, l'ideale, il vero, il serio della vita. E noi non ridiamo, nè inorridiamo; ammiriamo. Ammiriamo l'energia, la coerenza, la piena e perfetta individualità di quella forma vivente. Per iscoprirne l'immoralità, bisogna discendere dalla contemplazione estetica alla realtà conoscitiva; dimenticare che Vautrin è una creazione dell'arte e considerarlo come un malfattore fra i tanti che sono stati in galera; al modo stesso che si potrebbe chiamarlo in colpa di

(1) *Ibid.*, I, 211-12.

falsità storica, dopo aver cercato invano il suo nome negli archivii della polizia di Parigi: in ogni caso si vien sempre a considerare un'opera d'arte proprio fuori dell'arte e con criterii a cui l'arte è straniera. L'arte non è « un mezzo per insegnare ed emendare *delectando* » (1), come ammoniva anche il De Sanctis, ma non è nè anco una stimolatrice di reazioni morali: è creazione e null'altro, e come tale va giudicata, per la sua forma e non per il suo contenuto.

Del rimanente anche altrove il De Sanctis, il quale pur enunciò tanto recisamente la teoria della forma, si lascia distrarre a cercar l'arte e i gradi dell'arte nel contenuto. Così egli distingue artista da poeta, e tien l'Ariosto e il Manzoni meno poeti e più artisti di Dante e del Petrarca, forse avendo riguardo a qualità psichiche del contenuto, come l'energia e la pietà di questi ultimi, la pacatezza e la malinconia di quegli altri. Così cerca e crede trovare « la forma estetica della paura » nella scarsa forza di reazione della volontà e nell'agitazione dell'anima (2); così per lui « lo spirito nel suo senso elevato è nel comico quello che il sentimento è nel serio, *una facoltà artistica* » (3). Ma son rare incertezze, a cui forse lo stesso critico non attribuiva se non il valore provvisorio d'espressioni approssimative; il fondo oscuro della sua dottrina è pur quello: la forma considerata come il solo valore dell'opera d'arte.

VII.

La critica.

Io non conosco altro critico che abbia avuto come il De Sanctis la somma di quelle rare attitudini che son necessarie a intimamente gustare e valutare equamente

(1) *Scr. var.*, I, 226.
(2) *Ibid.*, I, 157.
(3) *Stor.*, I, 346.

un'opera d'arte. Innanzi tutto la simpatia: sentendo che la diffidenza, il sospetto, qualunque predispozione interessata non può se non corrompere la schiettezza della contemplazione, s' accostava al prodotto della fantasia col cuore aperto e il sorriso negli occhi, sperando di ritrovare il capolavoro: e quando gli accadeva il contrario, non ne gongolava segretamente, ma se ne doleva. Convinto che un poeta non dice e non può dire mai tutto se stesso, si sforzava d'indovinarlo, di compierlo, di divenir uno con lui. « Il poeta — affermava — è un'eco armoniosa, che ripete di una parola solo alcune sillabe, ma un'eco animata e dotata di coscienza, che sente e vede più di quello che ti dà il suo suono. Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera. Pone le gradazioni ed i passaggi; coglie le idee intermedie ed accessorie; trova i sentimenti da cui sgorga l'azione, il pensiero che determina quel gesto, l' immagine che produce que' palpiti; spinge il suo sguardo nelle parti interiori e invisibili di quel mondo, di cui il poeta ti dà il velo corporeo » (1). Egli pur intravedeva che l'elocuzione, la grammatica, la metafora, il ritmo, non è tutta la creazione, ma lo strumento esteriore, il mezzo tecnico per comunicare altrui la forma interna del poeta; e però la cercava, non già ne' particolari espressivi, ma nella ricostruzione totale, non facendogli troppo carico dell'esitazioni e delle durezze, anzi dimenticandole, a patto che ne scaturisse il fantasma luminoso e vivente.

Due maniere di critica egli condannava sopra tutte, la pedantesca e la dottrinaria. « I pedanti si contentano di una semplice esposizione, e si ostinano nelle frasi, ne' concetti, nelle allegorie, in questo o in quel particolare, come uccelli di rapina in un cadavere ». È la critica, la quale s'esercita sui mezzi d'espressione, su la superficie, e a cui sfugge il sostanziale, l'immagine interna, la forma. « I filosofi la stimano al disotto di

(1) *Saggi critici*, p. 342-3.

sè, e mentre il corpo si move, discutono gravemente sul principio e le leggi del moto, e mentre leggono e gli uditori si asciugano gli occhi, essi pensano alla definizione del bello.... Prima di contemplare il mondo poetico lo hanno giudicato; gl'impongono le loro leggi in luogo di studiare quelle che il poeta gli ha date » (1). Tale in fatti è l'andazzo comune della critica teorizzatrice: guarda all'estetica, non alla poesia; al concetto, non alla forma. L'estetica avverte che il fatto intellettuale non può dar luogo a poesia: dunque un'opera d'arte di contenuto morale o scientifico è necessariamente caduca. E non indaga se il poeta rimase freddo ed astratto, o se, appassionatosi del suo contenuto anche morale e scientifico, riuscì a tradurlo in forma libera, nuova, vivente, e quindi a far vera poesia, come Lucrezio, come il Goethe nel *Faust*, come lo Shelley nel *Prometeo liberato*, come Vittor Hugo nel *Satiro*. La estetica dice che l'opera d'arte deve esser sincera (che vuol dire coerente, raccolta in sè durante l'elaborazione della fantasia), e quella critica, fattasi a modo suo un'idea della qualità psichica del poeta, pretende di ritrovarla a ogni costo in tutta la produzione di lui, quasi che fosse vietato al poeta d'elaborare sentimenti estranei alla sua vita pratica; e se il poeta ha voce di donnaiuolo, ella trova accademica una sua esaltazione della continenza, e se passa per santo, taccia di falsa e fittizia una sua invocazione al diavolo. Ma la diligenza del critico non sempre arriva a coglier l'unità tra le varie determinazioni della coscienza d'un poeta, il quale può, come il Parini, riuscire a un tempo squisitamente voluttuoso nel *Messaggio* e scrupolosamente severo nell'*Educazione*, o, come il Foscolo, delirante ne' sonetti e sereno, quasi marmoreo, nelle due celebri odi.

Tre momenti distingue il De Sanctis nel processo

(1) *Ibid.*, p. 344.

del critico vero: la prima impressione, l'analisi di codesta impressione ragguagliata con l'espressione poetica e la sintesi ultima. Il critico dee cominciare come un qualunque lettore. « E cosa fa il lettore? Aprite un libro e leggete. E quando l'immaginazione comincia a mettersi in moto, quando vedete drizzarvisi avanti tre o quattro creature poetiche, e la camera si trasforma in un giardino, in una grotta e che so io, l'incantesimo è riuscito: voi siete ammaliati; voi vedete quello stesso mondo che brillava innanzi al poeta ». Ma non basta. « A questo lavoro spontaneo si aggiunge un lavoro riflesso. Riposato quel primo fervore, se il critico è dotato ancora di genio filosofico, avendo già innanzi a sè il mondo poetico nella sua verità e integrità, può domandargli: che cosa sei tu? che cosa è colui che ti ha creato? ». E qui il critico si rende conto della propria impressione, scruta il particolare carattere di quella forma, osserva se lo scrittore s'è unicamente affisato nella sua creazione o se non si sia lasciato distrarre da preconcetti letterarii, politici, religiosi, morali, se la sua prima impressione gli ha pervaso tutto lo spirito o è rimasta puro fatto conoscitivo, sensazione o concetto; si rende conto delle esitanze o delle incertezze del poeta prima ch'egli abbia còlto la luce interiore della sua concezione, talora gli si sostituisce e risolve lui il problema estetico rimasto oscuro al poeta. Allora può il critico determinare le qualità dell'artista, distinguer « le corde che risuonano nella sua anima e quelle che mancano o sono spezzate », quel che in lui c'è « di spontaneità e di riflessione, di originalità e d'imitazione », in fine « contemplar le sue leggi nelle leggi generali della poesia ». Ma la critica non è perfetta senza la sintesi ultima, in cui son conciliati e trasfusi codesti elementi. « Il critico ti dee presentare il mondo poetico rifatto ed illustrato da lui con piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma

dottrinale, e sia come l'occhio che vede gli oggetti e non vede se stesso. La scienza come scienza è filosofia, non è critica ».

Con questa sicurezza di metodo, col suo sentimento dell'arte, con la grande onestà, col suo accento d'amabile persuasione, il De Sanctis riuscì a una critica che correggeva senza avvilire, incitava senza disanimare. Egli si sarebbe fatto scrupolo di tacere i pregi d'uno scrittore per rilevarne ed esagerarne i soli difetti, e si sarebbe vergognato di magnificare le virtù d'un altro dissimulandone i mancamenti, o per calcolo utilitario, o per timore dell'opinione corrente. Sapeva bene che non c'è poeta il quale non abbia avuto i suoi giorni di ricerca, di distrazione, di svogliataggine, le sue deviazioni e le sue superstizioni. Notava tutto codesto a' grandi come a' minori; seguiva amorosamente i tentativi che preparavano l'apparizione della bellezza, e su questa poi s'indugiava, ne coglieva i tratti dominatori, ne rivelava i segreti, la compieva con la sua interpretazione, non si saziava d'esaltarla e ammirarla. Qualcuno ha affermato che la critica del De Sanctis fosse troppo soggettiva, altri troppo incompleta per la scarsezza della preparazione filologica e storica. Ciò non è sempre vero: il critico napoletano diede alla critica un fondamento di norme, vale a dire un'estetica, forse ineguale ma per i suoi tempi, la più razionale e la più convincente; in oltre, per quello ch'egli si propose di fare, la sua preparazione fu, se non ricca e compiuta, certo più che sufficiente. Ma fosse anche vero in tutto e per tutto, niuno potrà negare al De Sanctis la gloria d'essere stato un maestro, il fondatore d'una critica letteraria non campata nelle regioni iperboree dell'astrazione, nè soffocata ne' ciechi meandri dell'empirismo; una critica letteraria tutta fiorita d'idee, ma che ha sue radici nel saldo terreno dell'esperienza e della realtà.

INDICE

PREFAZIONE . . . . . Pag. 5

PARTE PRIMA — **La funzione dell'arte.**

I. La definizione dell'arte . . . . . Pag. 15
II. La coscienza della creazione . . . . . » 21
III. La libertà dell'arte . . . . . » 27
IV. Il contenuto e la forma . . . . . » 33
V. La storia . . . . . » 36
VI. Il contenuto storico, morale e intellettuale dell'arte » 55
VII. La volontà dell'arte . . . . . » 61
VIII. Il piacere estetico o rapimento . . . . . » 76
IX. Il caratteristico dell'arte e il carattere della realtà » 78
X. La coerenza nell'arte e la coerenza logica e pratica » 89

PARTE SECONDA — **L'atto creativo.**

I. Come opera la fantasia . . . . . Pag. 109
II. La sintesi in sè . . . . . » 128
III. L'origine dell'arte . . . . . » 134
IV. Arte e filosofia . . . . . » 144

PARTE TERZA — **L'espressione e la forma.**

I. Il carattere teorico pratico del linguaggio . . . Pag. 157
II. La grammatica e il vocabolario . . . . . » 166
III. La rettorica . . . . . » 174
IV. La forma espressiva . . . . . » 178

V. La varietà delle arti . . . . . Pag. 182
VI. La tecnica . . . . . » 200
VII. L'espressione creativa . . . . . » 207
VIII. Il linguaggio del canto . . . . . » 213

PARTE QUARTA — **La critica d'arte.**

I. La fantasia riproduttrice . . . . . Pag. 219
II. Il giudizio estetico . . . . . » 222
III. Il rapimento . . . . . » 228
IV. La critica estetica . . . . . » 230
V. La critica del brutto . . . . . » 234
VI. Gli errori del giudizio estetico: sensualismo, storicismo, intellettualismo . . . . . » 237
VII. Gli errori del giudizio estetico: passionalismo . . » 253
VIII. Gli errori del giudizio estetico: sincerismo . . . » 267
IX. Altri aspetti della fantasia riproduttrice . . . . » 274
X. La storia dell'arte . . . . . » 279
XI. L'arte e la vita . . . . . » 288

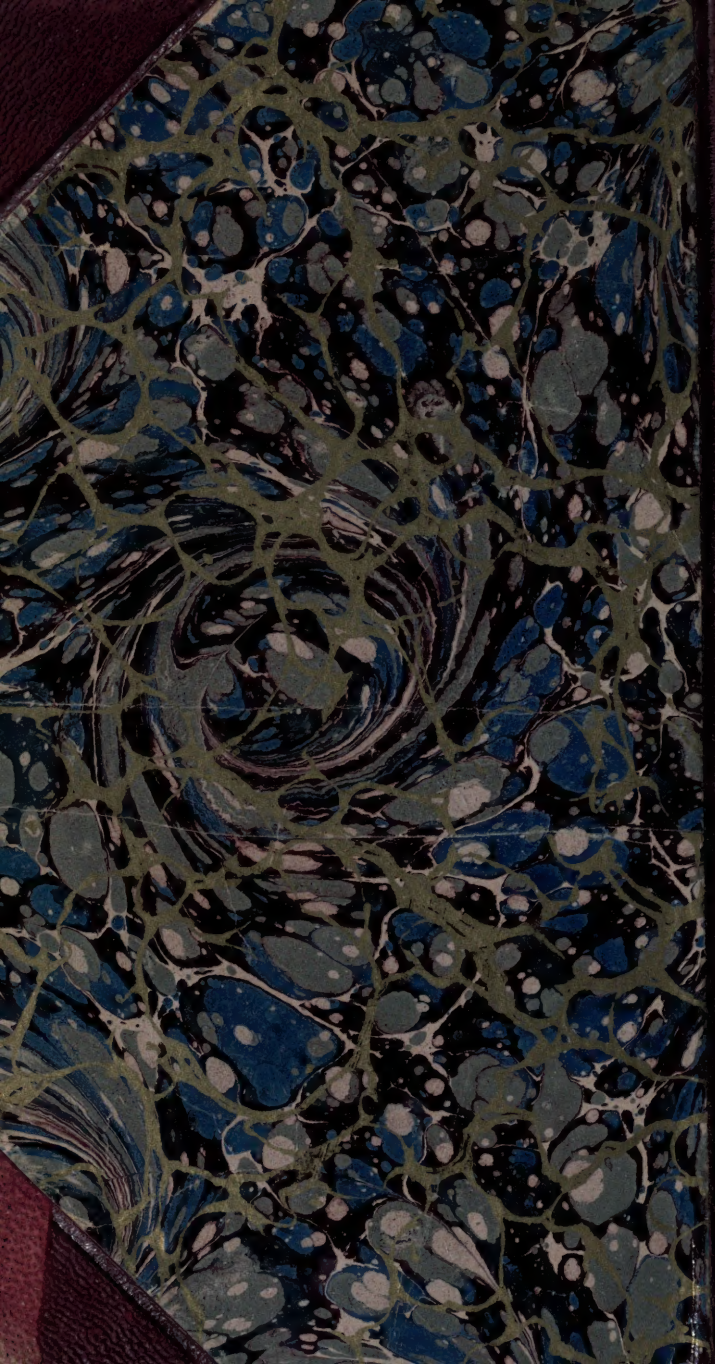
APPENDICE

L'estetica di Francesco De Sanctis . . . . . Pag. 305
I. Il bello . . . . . » 307
II. Il processo creativo e la Forma . . . . . » 310
III. Lingua, stile e grammatica . . . . . » 316
IV. Intelletto e fantasia . . . . . » 323
V. Immaginazione e fantasia . . . . . » 329
VI. Arte e morale . . . . . » 335
VII. La critica . . . . . » 338

Finito di stampare
il giorno 10 marzo MCMXXI
negli Stabilimenti Poligrafici Riuniti
in Bologna

LI
171382
Author Cesareo, Giovanni Alfredo C4213s
Title Saggio su l'Arte Creatrice.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU